Rok IV. Warszawa, 15 Grudnia 1911 r. № 24. (Ogólnego zbioru № 78)

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 24.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12 - 1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3-5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena. Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja Wiejska 5 m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55 – 12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7 I piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22,
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14 m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Nowy-Zjazd 5.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef. Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 ,m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40 40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137 – 12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Rok IV. Warszawa, 15 Grudnia 1911 r. № 24. Ogólnego zbioru № 78.

Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



ZDZISŁAW JACHIMECKI.

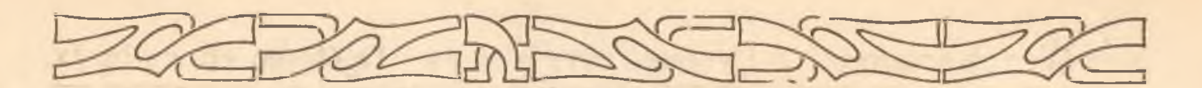
Z muzyki dramatycznej w Niemczech i Francji.

(R. Strauss, Debussy, Dukas).

(Dokończenie)

Młoda muzyka dramatyczna w wielkim Paryżu obrała sobie inne drogi rozwoju niż muzyka niemieckich kompozytorów. Nigdy może różnice w stylach nie zarysowały się silniej jak dziś między muzyką francuską a całą zresztą muzyką europejską, mającą pomimo różnych cech plemiennych zasadnicze pokrewieństwo w formach i materjale tonalnym.

Twórca młodej szkoły francuskiej Claude Debussy był już w zaraniu twórczości umysłem rewolucyjnym. Gdy jako laureat nagrody rzymskiej przysłał z wiecznego miasta szereg kompozycji komitetowi stypendyjnemu (w r. 1884), mistrzowie starszej szkoły przekonali się, że w utworach tych otworzyły się nowe, nieznane im drogi rozwoju muzyki. Zasada innowacji Debussy'ego polegała na wzbogaceniu harmonji przejściami nienaturalnemi w skali djatonicznej, mianowicie na świadomem wymijaniu jej zwykłych półtonów, czyli na użyciu skali całotonowej z jej konsekwencjami harmonicznemi. Harmonję tę nazwano egzotyczną, wyraz tak mało trafny jak „secesja" dla różnych nowszych objawów w sztukach plastycznych. Z drogi, na którą zaprowadziła go szczęśliwa inwencja, nie zboczył Debussy w żadnem następnem dziele; dla niego stał się rodzaj takiej harmonizacji indywidualnym sposobem wyrażenia się, u innych, naśladowców tylko, prowadzi do maniery. Cała wogóle technika i metoda kompozycyjna Debussy'ego ma inne podstawy niż muzyka niemiecka, lub i francuska wcześniejszej od niego szkoły. Debussy jest prototypem impresjonisty muzycznego, który, jako artysta, zamienił barwne wartości optyczne na wartości akustyczne. Piękne i trafne porównanie między sztuką jego a dziełami malarza Sidaner'a przeprowadził p. Camille Mauclair w książce p. t. "*de Watteau à Whistler*". Debussy przetapia nastrój chwili w dźwięki, przedstawia niemi światła i cienie, pejzaż i atmosferę. Debussy nie jest kompozytorem kierunku programowego; illustracja naturalistyczna przedmiotów, czy zjawisk w czasie jest mu obca, nie kusi się o nią. Muzyka Debussy'ego nie ma charakteru melodyjno-polifonicznego, rysunek głosów przechodzi zupełnie w wartości harmoniczne, powstając nie ze względu na samego siebie, ale będąc niejako idealnym skutkiem harmonji, jako przyczyny. Figuracja kompozycji Debuss'ego, zarówno fortepjanowych jak orkiestralnych, ma inne elementy niż np. utwory Chopina lub Liszta, Wagnera lub Straussa.

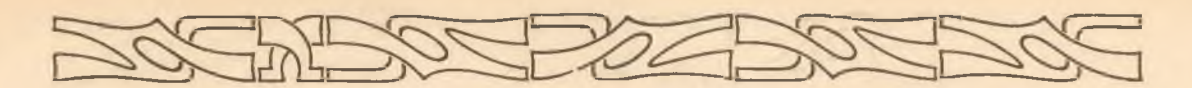


Pierwsze dzieło dramatyczne Debussy'ego „Pelleas i Melisanda“ powstało przed 10 już laty. Sam wybór poezji Maeterlincka jest świadectwem skłonności artystycznych Debussy'ego; jaskrawych barw, tonących w pełnem świetle, nie kocha autor „nocy w Granadzie“ i „ogrodu w deszczu“. Muzyka w Pelleasie wypływa z tych mroków, w których kształty swoje rysuje stare zamczysko Arkela... ce château est très vieux qui et très sombre.. il est très froid et très profond.. et tous ceux l'habitent sont déjà vieux... Dźwięki, które utworzył Debussy ciągną się za postaciami dramatycznej poezji jak własne ich cienie jak własnie, ich zabłąkane w życie dusze... Cichą jest ta muzyka i niemal milczącą... l'âme humaine est très silencieuse...

Zasada, na której oparł się kompozytor Pelleasa i Melisandy jest równą teorji dramatu muzycznego Wagnera, z dwiema atoli różnicami stylistycznemi. Orkiestra stwarza t ł o akcji, jest jej atmosferą, jej światłem i cieniem. Jest ona raczej obrazem całego otoczenia, w które życie postawiło człowieka, niż jego uczuć, których wyrazem ma być własne jego słowo i gest. Jej stopień dynamiczny podnosi się w prawdzie w miarę wzbierania namiętności bohaterów, ale do punktu kulminacyjnego dochodzi orkiestra raz tylko, w chwili, kiedy Goland zabija Pelleasa; jest ona wtedy jakby świadkiem czynu spełnionego w ślepem zapamiętaniu. Dźwięki jej giną natomiast jak szept słów Pelleasa i Melisandy, kiedy się wobec siebie przyznali do miłości wzajemnej. W orkiestrze tej niema zgoła tematyczne-symfonicznego opracowania, które Wagner postawił na czele swojej teorji. Ucho nie chwyta żadnych melodji strzelistych, lub fraz ciągnących się długimi łukami. W świat tej muzyki wchodzimy z jakąś trwogą tajemniczą, ona nie bawi i nie pieści, nie koi i nie rozmarza; otwiera się przed nami jak zimna dla świata. Wielkiego hartu duszy dowodem jest taka muzyka, w której autor umiał uchronić się od wszelkich koncesji na rzecz „publiczności“ i artystów. „Śpiew“ ich jest recytatywem, poruszającym się w najskromniejszych granicach interwalowych; ani razu niemal, prócz monodycznej melodji Melisandy przy czesaniu włosów, nie przechodzi on w sferę śpiewności. W zamiarze utrzymania recytatywu w formach najbardziej zbliżonych do rysunku potocznej mowy, poszedł Debussy jednakże za daleko. Poezja Maeterlincka sama w sobie nie jest już mową potoczną, twórca jej liczył na p i ę k n ą deklamację aktorów. A jak piękną może być deklamacja francuska, jak cudowne linje melosu zakreśla artystycznie wypowiedziane słowo, tego przecie i kompozytorów francuskich może nauczyć nieporównany „deklamator“ Komedji francuskiej p. Georges Berr. Realizm więc recytatywu w Pelleasie, którego stylistyczna jednolitość jest imponująca, stylizacja zaś jego w myśl jakiegoś przypadkowego pierwowzoru nie prowadzi zaiste do artystycznie wysokiego celu.

Patrząc na „Pelleasa i Melisandę“ z punktu teorji estetyki lub historji, musi się uznać w muzyce Debussy'ego wielki i szanowny czyn artystyczny. W historji muzyki dramatycznej będzie „opera“ Debussy'ego oznaczała p o w r ó t do uproszczonych form, do tych niemal form, od których ona byt swój zaczęła, gdzie na nietematycznym podkładzie akompanjamentu homofonicznie prowadzonej orkiestry, jakby na malarskiem podmalowaniu, rysował się stylizowany, lecz w formach swych prosty recytatyw-arjoso. Pelleas oznacza w istocie rzeczy rozwój paradoksalny tylko, *de facto* jest zaprzeczeniem jego, wzywając do reformy w duchu opery pierwotnej i będąc problemem jej.

Ogarniając całość dzieła wewnętrznie i znając je z odtworzenia teatralnego, możemy wynosić z niego zadowolenie estetyczne, ale tylko wtedy, kiedy wybrawszy sobie którąś z trzynastu scen, po wizjonersku się w nią zagłębimy, dotwarzając sobie muzykę uchem wewnętrznem, lub reprodukując ją przy fortepjanie. Ale kiedy z terytorjum abstraktu przejdziemy do praktyki teatralnego życia, z jego nieubłaganymi warunkami, stawianymi widzowi-słuchaczowi, wtenczas zdanie nasze o dziele znacznie się zmieniać. Uszanowanie dla czynu artysty ustąpi miejsca zmęczeniu, wynikającemu z jednostajności środków muzycznych, z monotonii kolorytu akustycznego, braku silniej poruszających zmian rytmicznych, wogóle tego wszystkiego, co utrzymuje uwagę naszą w stanie skupienia i zajęcia. Jak oko przyzwyczaja się do ciemności i pogrążone w niej przedmioty rozpoznaje, tak i ucho zorjentuje się w szmerze, czy półmroku Pelleasa, ale nie wyniesie z niego nic dla pamięci, prócz tego jednego pustego tematu na samym wstępie. Ten sposób wyrażania muzycznego jest naturze naszej obcy i to nie dlatego, jak mógłby ktoś utrzymywać, że przesiąknęliśmy zupełnie muzyką niemiecką, ale dlatego, że muzyka ta jest tak mało m u z y c z n a. Francuzi powitali Pelleesa jako zwycięstwo nad Niemcami, nad sztuką Wagnera, wprost jako jeden z odwetów za Sedan; nawet ci witali je tak,

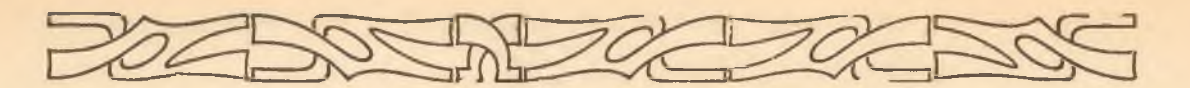


którzy do kierunku Debussy'ego nie zwracają się z sympatją i przekonaniem uczuciowem. Romain Rolland pisał: (en fait, je ne suis pas un Debussyste; mes sympathies vont à un art tout autre) „la *victoire* de Pelleas et Mélisande marque une réaction légitime, naturelle, fatale,—je dirai même: vitale — du genie français contre l'art étranger, surtout contre l'art wagnèrien, et contre ses maladroits représentants en France". Ale sam kontrast w środkach do stylu wagnerowskiego nie jest zwycięstwem nad potężnym, głębokim geniuszem, jeśli zaś kto chce widzieć w tem koniecznie „zwycięstwo", to chyba negatywnem jest ono. Bo wyszedłszy z zasady, że każdy styl jest dobry, jeśli dobre jest dzieło utrzymane w nim, czyli nie wdając się w dyskusję, czy styl Debussy'ego jest wyższym od Wagnera, nie można chyba ośmielić się, porównywać wartości muzyki „Pelleasa i Melisandy" i wartości tego dzieła sztuki z „Trystanem i Izoldą", oddawać pierwszeństwo dziełu francuskiemu, dlatego, że Melisanda umiera „sans cris, sans phrases", nazywając zaś zakończenie dramatu Wagnera „les sauvages lamentations d'Ysolde mourante", stawiać go niżej od opery Debussy'ego. Taką djalektyką nie zdoła nikt przeciwstawić wielkości Wagnera — Debussy'ego, jako równorzędny mu talent. Twierdzenia p. Rolland'a nie skłaniają do polemiki; dla zabawy prawie warto zacytować zdanie o poezji w Trystanie: le poème barbare, pédantesque et sublime de Wagner. Tymczasem muzyka Wagnera musi poruszyć każde podatne na działanie jej serce człowiecze, a słowo to „każde" jest pozytywniejszem określeniem niż np. twierdzenie dalsze p. Rolland'a: à l'heure présente aucun Français ne serait plus capable de penser à une page du drame, sans que la musique de Debussy chante aussitot en lui". Przyjąwszy za pewnik, że muzyka Debussy'ego assymilowała się najidealniej do ducha poezji Maeterlincka i że jest idealnem przystosowaniem do właściwości języka francuskiego, musimy z obowiązku historyka wspomnieć, że kiedy Mozart (na kilka dziesiątek lat przed Jeną) miał w Paryżu pisać muzykę do słów francuskich, przyszedł do przekonania, że język ten stworzył chyba djabeł. I Mozart się mylił i p. Rolland myli się, ale nie mylili się w swoich francuskich dziełach ani Lully ani Rameau i ci inni wielcy kompozytorowie, aż do wspaniałego w swoich Stanzach Safony—Gounoda i Bizeta w Carmen.

Rzecz szczególna, że to tak głęboko francuskie, dla ducha fransuskiego tak wyłącznie przeznaczone dzieło, budzi w krajach niemieckich żywsze zaciekawienie, niż we własnej ojczyźnie. Widziałem je na scenie wiedeńskiej opery. Wystawa tamtejsza jest świadectwem wielkiego kultu dla twórcy. Obrazy sceniczne stanowią dla siebie wielką wartość artystyczną, jako głębokie koncepcje malarskie. Urok ich, tajemniczość, lub grozę podnosiły nieporównanie efekty świetlne; każda scena wyłaniała się powoli z zupełnego mroku i po skończeniu się powoli weń przechodziła, jak widzenie senne, jak halucynacja.

Debussy stworzył istotnie szkołę kompozytorów francuskich, ma licznych naśladowców, idących ślepo jego śladami. Jednym z pierwszych uczniów kierunku Debussy'ego jest Paul Dukas. Styl i środki wyrazu mistrza, zarówno w muzyce instrumentalnej, jak dramatycznej, przejął Dukas niemal aż do zaprzeczenia własnej indywidualności. Różnica między twórczością Debussy'ego a Dukasa zachodzi tylko w wyborze tematów artystycznych; zasada zaś pozostaje ta sama. Dukas jest naturą lubującą się w grze barw dźwiękowych i w silnych efektach dynamicznych, chętnie skłaniającą się do illustrowania rzeczy, plastycznie podpadających pod zmysły. Dowodem tego jest np. scherzo symfoniczne, uczeń czarodzieja podług ballady Goethego i zwłaszcza jedyna dotąd opera Dukasa „*Ariane et Barbe-bleu*" do poezji Maeterlincka. W wspaniałej marmurowej sali pałacu Sinobrodego, gdzie po otwarciu sześciu wrót rozlśniewają kaskady drogich kamieni, zachwycając oczy Ariany, rozpierała się inwencja muzyczna Dukasa wygodniej niż w mrocznem jakiemś pustkowiu, niż w bezgranicznych sferach ducha, zapatrzonego w swą własną niezgłębioną tajemnicę.

Pierwsze zaraz akordy przygrywki zwiastują nam muzykę, której elementy są identyczne z czynnikami muzyki Debussy'ego. Długo ciągnące się, uporczywie powtarzane akordy, w których brak tercji stwarza w nas tylko niepewność i zaciekawienie, są jakby odwróceniem wstępu do Pelleasa i Melisandy. W dalszym przebiegu poznajemy wszystkie typowe składniki stylu Debussy'go; więc harmonję, wychodzącą przeważnie z siedmiotonowej skali (7 całych tonów), recytatyw utrzymujący się długo na jednej nucie, brak spoistości tematycznej w części orkiestralnej i zupełne pominięcie wszelkich zamkniętych w sobie form muzycznych. Nie da się zaprzeczyć, że Dukas jest znakomi-



tym wirtuozem instrumentacji, ale orkiestra w Arianie nie daje tego najpełniejszego zadowolenia, jakie znajdujemy w każdym bez wyjątku ustępie dzieł Wagnera, gdyż brak partyturze Dukasa ciągłości polifonicznej.

Tej przekonywającej szczerości inspiracji, jaką wyczuwamy z muzyki Pelleasa, nie ma ani w przybliżeniu dzieło Dukasa. Wiele partji dramatu jest niejako tylko przesłoniętych tkaniną muzyczną o niezbyt bogatym deseniu figuracyjnym. Koniec drugiego aktu, w chwili, kiedy pięć uwięzionych żon Sinobrodego wyprowadza Ariana na światło i wolność i cała scena trzeciego aktu, w której strwożone kobiety przyglądają się ujęciu Sinobrodego przez chłopów, są raczej przeinstrumentowanemi etudami fortepjanowemi, niż muzyką dramatyczną. Wogóle fortepjanowy styl Dukasa zbyt silnie przenika muzykę Ariany. Nawet do głosu ludzkiego przeszedł z niego jeden czynnik, mianowicie do nieartykułowanych okrzyków tłumu, radującego się z ujęcia Sinobrodego. Przez kilka taktów ciągnący się tryl (podany w nutach większej wartości), jest co najmniej niezmiernie wygodnem wybrnięciem z sytuacji, która nastręczała muzykowi wiele trudności. Wszakże w scenach tych miał kompozytor oddać nie zjawisko jakieś, które ulega tylko prawom fizykalnym, ale przejścia, angażujące tak silnie dusze ludzkie. Debussy, malując tonami atmosferę, która otaczała mieszkańców zamku Arkela, malował tło ich własnych dusz, które stapiały się z tą atmosferą w jeden szary obraz smutku. Metoda podobna w Arianie i Sinobrodym doprowadziła kompozytora do zasadniczego błędu w zrozumieniu istotnego zadania muzyki dramatycznej. Mimo stanowczego nadużywania bardzo jaskrawych dysonansów, nie można nazwać harmonji Ariany bogatą w zasoby; w dość ograniczonem kole pomysłów zastosowanych do każdej sytuacji, osłabia się wrażenie niektórych samych przez się śmiałych akordów. Ustawiczny niepokój tonalny zlewa wszystkie modulacje w jednostajny chaos dźwiękowy.

Czy droga rozwoju francuskiej muzyki dramatycznej, którą zaczęło „zwycięstwo“ Debussy'ego, prowadzi do zwycięstw dalszych? Można w to wątpić. Niewielki amfiteatr Opery komicznej w Paryżu świecił smutnemi pustkami, kiedy niedawno byłem na przedstawieniu Ariany, wykonanej ponownie po czteroletniej już przerwie od pierwszych przedstawień. Czy dla każdego Francuza jest także muzyka Dukasa rozśpiewanem w sercu uzupełnieniem poezji Maeterlincka? Czy o n a właśnie może rozśpiewać się w duszy, aż nadto przystępnej dla ulicznej śpiewki, bodaj o... Giocondzie?

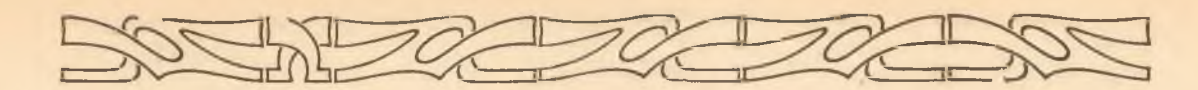
Dr. J. W. REISS.

Dr. Zdzisław Jachimecki: „Wpływy włoskie w muzyce polskiej“.

Część I. 1540—1640. Kraków, 1911.

Wydana staraniem Akademji Umiejętności w Krakowie książka D-ra Jachimeckiego stanowi pierwsze ogniwo w łańcuchu „Studjów“, które Szan. Autor zamierza opublikować dla wyświetlenia całego szeregu nieznanych lub nieomówionych kwestji z dziejów naszej muzyki. Na początek dał nam autor tom, imponujący objętością i bogactwem materjału, zebranego z niezwykłą skrzętnością i zdolnością badawczą. Z całym naciskiem i pełnem uznaniem podnieść należy jedną zaletę tej pracy, wprawdzie zewnętrzną, lecz ważną, nieledwo decydującą w dalszym postępie i powodzeniu najmłodszej gałęzi naszej wiedzy: jest nią forma stylistyczna; jeśli się ma bowiem obudzić istotne zajęcie wśród szerszych kół dla naszej przeszłości muzycznej, to jedyną drogą, prowadzącą do tego celu, jest uprzystępnienie problemów historyczno-muzycznych w sposób, umiejący pogodzić najsurowsze wymogi naukowej krytyki z formą, odznaczającą się jasnym, przejrzystym układem i pięknością języka. Ten cel spełni bezsprzecznie książka D-ra Jachimeckiego, posiadająca w wysokim stopniu powyższe warunki: to też pierwsze wrażenie, jakiego doznaje się po jej przeczytaniu streszcza się w zupełnem uznaniu i wdzięczności dla trudów, podjętych przez autora.

Zamierzam podać najpierw choćby w najogólniejszych konturach treść pracy



D-ra Jachimeckiego i przytoczyć poglądy autora, by następnie poruszyć kilka spraw spornych, wymagających krytycznego omówienia.

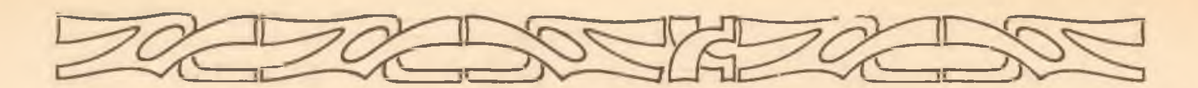
Całość rozpada się na dziewięć rozdziałów, stanowiących — według założenia autora — „luźne studja, niezwiązane nicią historycznej przyczynowości“ i mających za zadanie „ocenę, analizę i historyczne oświetlenie najważniejszych zachowanych pomników muzycznych“ z epoki, uwidocznionej w tytule pracy. Przedmiotem poszczególnych rozdziałów jest:

1) Tabulatura Jana z Lublina, kanonika regul. w Kraśniku.
2) Muzyka polifoniczna, reprezentowana przez Wacława z Szamotuł, Marcina ze Lwowa i Tomasza Szadka.
3) Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki (1580).
4) Muzyka lutniowa Długoraja, Diomedesa Catona i Jakóba Pollaka.
5) Motety i pieśni wielogłosowe.
6) Twórczość Mikołaja Zieleńskiego (1611).
7) Pierwsze libretto operowe w polskim języku.
8) Koncerty i kanzony Adama Jarzębskiego (1627).
9) Twórczość Bartłomieja Pękiela.

Mimo zamiaru autora, by każdy rozdział stanowił dla siebie zamkniętą całość, nie związaną z następnym rozdziałem w organiczną jedność, te luźne pozornie ustępy układają się w syntetyczny, spoisty obraz; to też żałować należy, że studjum o twórczości Marcina z Mielca i o kilku muzykach włoskich, zajętych w Polsce między r. 1620—1640, przesunął autor do następnego zapowiedzianego tomu, gdyż ucierpiała na tem jednolitość książki, zamącona zresztą umieszczeniem „pierwszego libretta operowego“, które znalazłoby najstosowniejsze miejsce w zapowiedzianej przez Szan. Autora pracy o „polskiej operze“. Zdaniem autora decydował tu „wzgląd na rozmiary książki“ (str. VII), gdy tymczasem można je było zacieśnić przez wyłączenie a raczej zastąpienie rozdziału siódmego ustępem o twórczości Mielczewskiego, przezco zyskałaby książka na spoistości tonu i charakteru; wszelako to względy formalne, wprost błahe, nie ujmujące w niczem wartości cennej pracy Szan. Autora.

Najwymowniejszym dowodem przenikania wpływów włoskich do Polski jest organowa *tabulatura Jana z Lublina*; świadczą o tem zawarte w niej włoskie utwory organowe lub w transkrypcji organowej, nadto utwory polskie monogramisty N. C., pod wpływem włoskim powstałe; autor poddaje je technicznej analizie i popiera swe wywody przykładami muzycznymi; tabulatura stanowi przytem bezcenne wprost źródło do historji tańca wogóle, a w szczególności tańca polskiego, na którego formie i charakterze wycisnęły swe znamie—zdaniem autora—wzory włoskie. Obraz twórczości *Wacława z Szamotuł* nakreślony został szczegółowo, o ile to oczywista na podstawie znanych obecnie jego kompozycji jest możliwe, i uzupełniony został analizą motetu „Nunc scio vere“, zawartego w rękopiśmiennej tabulaturze, należącej dawniej do bibljoteki przy kościele św. Ducha w Krakowie. W sądzie o muzyce Szamotulskiego dochodzi autor do negatywnego wniosku w stosunku do założenia pracy, gdyż wpływ włoski nie występuje zbyt plastycznie u Szamotulskiego: to raczej ognisko, w którem skupia się sfera różnorodnych prądów i wpływów; Szamotulski — to (zdaniem mojem) typowy niderlandczyk mimo wzorów weneckich, których wykładnikiem miała być zaginiona msza dwuchórowa. W jednej linji pod względem mistrzostwa polifonicznego postawić należy obok Wacława z Szamotuł młodszego nieco *Marcina Leopolitę*; autor zajmuje się analitycznie jego mszą („Missa paschalis“) i trzema motetami i dochodzi do przekonania, że twórczość Marcina, który „był artystą bardzo poważnym, przestrzegającym w stylu, technice i metodzie kanonów dawniejszych“ (str. 79) wyłączyć należy z pod wpływu włoskiego, a jedynie upatrywać w niej oddziaływania niderlandzkiej muzyki z epoki, która nastąpiła po Josquinie. Sądzę, że takie rozgraniczanie wzorów włoskich i niderlandzkich w tej właśnie epoce nie da się uzasadnić, a tem mniej konsekwentnie przeprowadzić, gdyż obydwom sferom brak ostrych konturów i wyrazistych granic lub różnic: ostatni niderlandczycy (Gombert, Arcadelt) pozostają wszakże pod wybitnym wpływem włoskim. Dlatego twórczość Marcina Leopolity, posiadającą znamiona i jednej i drugiej szkoły, uważać można za syntezę prądów przenikających się wzajemnie w muzyce polskiej między r. 1570 a 1580.

W ocenie muzyki *Tomasza Szadka*, któremu autor przyznaje „mniejsze znaczenie od Szamotulskiego i Leopolity“ i którego mszą na temat „Pisneme“ i fragmentem mszy „Dies est laetitiae“ zajmuje się dokładniej, występuje na pierwszy plan polemiczny



sąd wobec poglądu D-ra Chybińskiego, przyznającego mszy Szadka „charakter palestrinowski“; autor przychyla się do zdania prof. Wooldridge'a, według którego Szadek tworzył w sferze wpływów niderlandzkich.

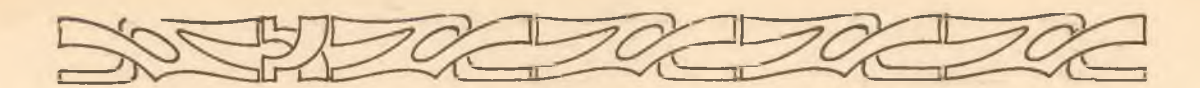
Do najlepszych ustępów pracy należy bezsprzecznie rozdział o psalmach *Mikołaja Gomółki*, których styl przedstawia się autorowi „jako aljaż villanelli z frottolą“. Z poglądem tym nie zgadzam się wprawdzie, lecz przyznać muszę, że dla jego uzasadnienia posłużył się autor bogatym zasobem gruntownej wiedzy i aparatem ściśle metodycznym. Z psalmów Gomółki wydobywa autor wszystkie charakterystyczne cechy stylowe w technicznej budowie, użyciu efektów programowych, melodyce, traktowaniu dysonasów. Niezwykle sympatycznie uderza zwrot w sądzie Sz. Autora o artystycznej wartości psalmów, w których widzi objaw szczerego „natchnienia twórczego“ (str. 107), jak i zaakcentowanie narodowej nuty w melodjach Gomółki, wydobywającej się na wierzch mimo przejęcia się obcymi wpływami.

Jak szerokiem korytem płynęły do nas prądy muzyki zachodniej, a włoskiej w szczególności, to stwierdzają *lutniści* polscy, którym autor poświęca szczegółową uwagę: Wojciech Długoraj, Jakób Polak i Diomedes Cato. Autor przytacza szereg argumentów dla poparcia domysłu, wypowiedzianego przez R. Wustmanna (w dziele: Musikgeschichte Leipzigs), utożsamiającego Wojciecha Długoraja i Diomedesa Catona. Twórczość lutnistów bada na podstawie kompozycji zawartych w wydawnictwach zagranicznych Besarda (1603 i 1617), Fuhrmanna (1615), van de Hove'a (1622) i rękopiśmiennej tabulaturze lipskiej (1619). Osobny ustęp poświęca autor tańcom polskim Diomedesa Catona, podnosząc ich rytmiczne i melodyjne cechy, wszelako pomija ich niezwykle interesującą harmoniczną strukturę. Również odczuwać się daje brak jasno skrystalizowanego sądu o zasadniczych pierwiastkach stylu i techniki Jakóba Polaka, gdyż poza kilkoma przykładami z jego kompozycji, pogląd na jego twórczość został zbyt ogólnikowo sformułowany.

Z natury rzeczy skupić się musi główna uwaga około rozdziału piątego, mającego za przedmiot *motety i pieśni*, które są obok mszy punktem ciężkości w rozwoju muzyki nietylko naszej, ale i ogólnej-europejskiej. Do poznania tego ustępu w książce Dr. Jachimeckiego przystępuje się z tem większem napięciem, że wstępne słowa Szan. Autora zapowiadają tu rezultat pracy zupełnie samodzielnej, opartej na własnej analizie i wysnutych z niej sądach, których „nie poprzedziły żadne niemal naukowo ścisłe poglądy“ (str. VII). Wobec tej zapowiedzi dziwnie uderza fakt, że w toku swoich wywodów uwzględnia Szan. Autor kilkakrotnie sądy Dr. Chybińskiego, który o tym przedmiocie pisał w „Przeglądzie muzycznym“ („Kilka zabytków polskiej wielogł. muzyki świeckiej z XVI i XVII stul. i „Johannes Borimius-Borzymski“) i zajmuje wobec nich krytyczne stanowisko, polemizując lub godząc się z jego poglądami. Stajemy więc wobec niewątpliwego nieporozumienia, płynącego z nieznanego nam źródła: trudno bowiem przypuścić, żeby Szan. Autor rzucił owe słowa, nie doceniwszy ich znaczenia; należy wyznać szczerze, że sprawiają one przykry dysonans, mącący dodatnie wrażenie, jakiego zresztą doznać się musi wobec bogatego nakładu pracy i wiedzy, nagromadzonego w książce Szan. Autora.

Na czele kompozytorów motetów i pieśni stoi Jan Polak, zajęty od r. 1603 — 1618 w kapeli berlińskiej, typowy reprezentant epigonizmu po-palestrinowskiego; autor stara się szeregiem argumentów udowodnić jego polskie pochodzenie; następnie zajmuje się zbiorowem wydawnictwem Wincentego Liliusza: „Melodiae sacrae“ (1604), zawierającem kompozycje muzyków, zajętych na dworze warszawskim Zygmunta III.

Wśród szesnastu kompozytorów znajduje się utwór jednego tylko polaka, Andrzeja Staniczewskiego, którego dwuchórowy motet: „Beata es virgo“ zalicza autor do kierunku weneckiego. Obszerniej omawia autor kompozycje Andrzeja Hakenbergera, wybitnego mistrza „polifonicznej techniki“, będącej syntezą rzymskich i weneckich wpływów, podczas gdy innych kompozytorów z wydawnictwa Liliusza traktuje pobieżnie, przytaczając wstępne takty ich utworów. W poglądzie na twórczość nieznanego dotychczas kompozytora, Jana Borimiusa, członka kolegjum rorantystów przyłącza się autor zasadniczo do wywodów D-ra Chybińskiego, który o Borzymie umieścił zwięzłą sylwetkę historyczną w „Przeglądzie muzycznym“, wydobywszy obfite szczegóły bjograficzne z aktów wawelskich; różnica w analizie technicznej motetu „Rorate coeli“ nie jest istotna i nie odbiega od analizy, przeprowadzonej przez D-ra Chybińskiego ani nie posuwa się poza jej rezultaty krytyczne. Również i w sądzie na pieśń Joachima Bielskiego o „*zwy-*



cięstwie pod Byczyną" i „*Hymn rokoszan*" *z r. 1607*, dochodzą obydwaj autorzy do zgodnych wniosków. Trafne uwagi wypowiada Szan. Autor przy analizie „*Pieśni Kalliopy Słowiańskiej*", mogących uchodzić za oddźwięk idei Konrada Celtesa, zrealizowanych w muzyce P. Tritoniusa, Z. Senfla, P. Hofhaimera i Statiusa Olthofa. Wiele bystrości krytycznej kryje się w pomyśle autora, który dziwaczną deklamację ostatniej pieśni zbioru (VI) sprowadza do bardzo prostej formy parzystego rytmu, w którym przebija się wojenny charakter utworu.

Następny rozdział o *Mikołaju Zieleńskim* jest — jak już wyżej zaznaczyłem — prawdziwą ozdobą pracy i zajmuje najwięcej miejsca w porównaniu z rozmiarami książki, gdyż jedną piątą całości, z czego nietylko nie można ukuwać zarzutu dysproporcji, lecz z uznaniem należy podnieść zasługę autora, który po raz pierwszy poddał wszechstronnej ocenie „*Offertoria*" i „*Communiones*" Zieleńskiego, jak tego wymagało jego przełomowe stanowisko historyczne. Autor oparł swój sąd na sumiennej analizie krytycznej, zestawiwszy organową partyturę dzieła, będącą w bibljotece X. X. Czartoryskich w Krakowie z ośmiu księgami głosowemi, znajdującemi się w miejskiej bibljotece w Wrocławiu; dopiero na podstawie organicznego zespolenia tych dwuch części można wytworzyć sobie obraz twórczości M. Zieleńskiego, najświetniejszego przedstawiciela „szkoły weneckiej" u nas. W myśl założenia daje nam autor dokładną analizę offertorjów i komunji i wskazuje, że w technice, stylu i duchu swojej muzyki poszedł Zieleński za wzorem Jana Gabrielego, który przez przeciwstawienie zespołu wokalnego i instrumentalnego i wprowadzenie mas chóralnych roztoczył niezwykłe bogactwo barw muzycznych i wydobył nowe efekty dynamiczne; zaś polifonja imitacyjnych wstępów w offertorjach uwidocznia „ślad wpływu Palestriny, którego ośmiogłosowe motety na dwa chóry" stanowić mogły niewątpliwy przykład. Ze względu na partyturę organową należą offertorja historycznie do epoki basso continuo; uwzględniając rezultaty najnowszych poszukiwań (O. Kinkeldey), omawia autor formę tej partytury, różniącej się od t. zw. bassus generalis, a zbliżonej do partytur, wydanych we Włoszech z końcem wieku XVI.

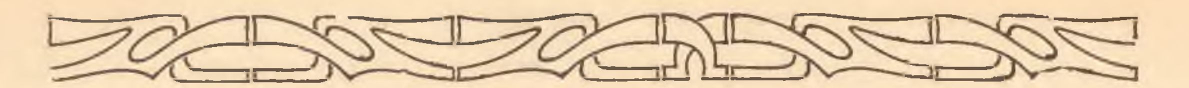
Odrębną sferę stanowią *komunie* Zieleńskiego na rozmaite zespoły, wśród których największą doniosłość przypisuje autor monodjom na tle organu (w liczbie 15), jako pierwszym znanym nam w Polsce tego rodzaju kompozycjom. Struktura techniczna komunji, a zwłaszcza koloraturowe traktowanie głosu (resolutio) stanowi przedmiot szczegółowych wywodów Szan. Autora; żałować tylko należy, że zbyt skąpe uwagi poświęcił pięciogłosowym motetom, ilościowo najliczniejszym (16), więc dającym obfity materjał analityczno-porównawczy, a równocześnie przedstawiającym najwyższą wartość artystyczną całości; również pożądana byłaby wyczerpująca analiza trzech fantazji, wyłącznie instrumentalnych inaugurujących w Polsce muzykę orkiestralną. Ze zdaniem szan autora, że w charakterze komunji wielkanocnej (№ 38—39) „jest wiele pokrewieństwa z melodjami Mikołaja Gomółki" nietylko się bezwzględnie godzę, lecz wskazałbym jeszcze inne ustępy, rysunkiem melodji zbliżone do muzyki Gomółki: offertorjum V, in festo S. Joannis a psalm 64 (tenor),

figury melodyjne w offert. XXXIII, a progresje ps. 45 (b.),

elegijna fraza offert. XLIII, przy słowach „qui sperant in te",

czego nie można brać jako naśladowczych reminiscencji, lecz raczej uważać za wykładnik pokrewnych organizacji twórczych.

Wskazałem już wyżej na to, że umieszczenie rozdziału o *pierwszem librecie operowem w języku polskim* w sąsiedztwie motetów Zieleńskiego i koncertów Jarzębskiego nie jest pomysłem trafnym, gdyż naruszającym jednolitość szkiców. Natomiast wysoką wartość przedstawia studjum o *koncertach i kanzonach Adama Jarzębskiego*, wprowadzające po raz pierwszy niedokładnie znaną dotyczas osobistość, będącą wyrazem bardzo wysokiej kultury muzycznej. Plastyczna sylwetka twórczości Jarzębskiego zestawia krytycznie znamienne cechy jego techniki i stylu, odzwierciedlającego najwierniej przemożny wówczas wpływ włoski. Koncerty Jarzębskiego (znajdujące się w rękopisie bibljoteki wrocławskiej) są w przeciwieństwie do ówczesnych koncertów, złożonych z pierwiastków wokalnych i instrumentalnych, kompozycjami czysto instrumentalnemi („symfonie") i posługują się niezwykle żywą rytmiką, śmiałą harmonją i chromatyką. Niektóre z nich, opatrzone nazwami miast (Norimberga, Berlinesa ..), są—jak trafnie autor zaznacza—jakby pamiętnikiem podróży Jarzębskiego po Niemczech. Pięciu kanzon (na 4 głosy i bas cont.) nie analizuje autor, gdyż upatruje „w nich te same cechy stylistycz-



ne", co w koncertach i dochodzi do wniosku, że wartością artystyczną nie dosięgają one wyżyn koncertów.

Szereg swych studjów zamyka autor ustępem o *Bartłomieju Pękielu*. Rozporządzając obfitym, a nieznanym przedtem materjałem muzycznym, pogłębił autor dotychczasowy sąd o twórczości Pękiela. Zwłaszcza wydobyty z rękopisu bibljoteki berlińskiej motet „Audite mortales" na głosy solowe, chór i orkiestrę, jest szczególnie ważnym dokumentem historycznym, stawiającym Pękiela na czele naszych kompozytorów wieku XVII. W utworze tym widzi autor formę kantatową, przejętą z muzyki włoskiej i przyznaje Pękielowi wybitny talent dramatyczny i zmysł kolorystyczny, umiejący zapomocą instrumentalnych i wokalnych kontrastów wydobywać barwne efekty. Dowodem głębokiej wiedzy kontrapunktycznej Pękiela są dwa kanony, umieszczone w zbiorze M. Scacchiego „Xenia Apollinea" (1643).

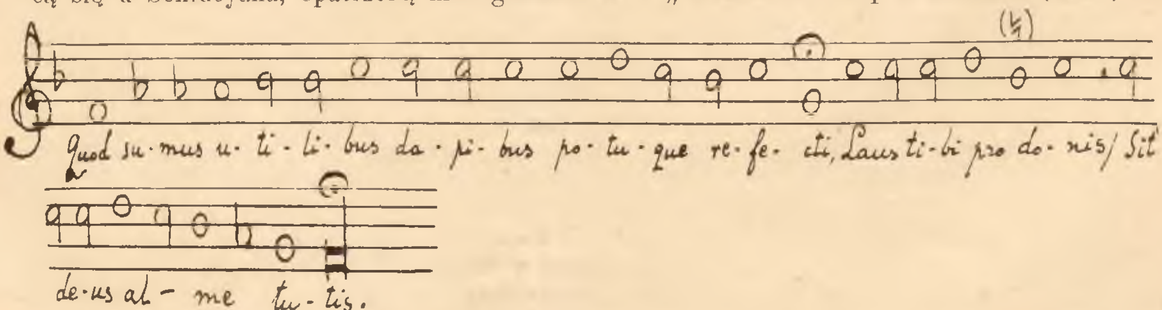
Charakterystykę Pękiela jako kompozytora mszy oparł autor nietylko na znanych już dawniej mszach, lecz uwzględnił odnalezioną przez D-ra Chybińskiego w zbiorach wawelskich „mszę wielkanocną" i omówił szczegółowo jej znamienne cechy stylistyczne. Szkoda tylko, że inne utwory Pękiela (De B. M. V. Assumpta es, De SS. Trinitate, Patrem Rotulatum) nie zostały poddane technicznej analizie.

Że wobec ogromu materjału nieuniknione były pewne niedokładności i usterki, to rzecz aż nadto usprawiedliwiona i w niczem nie ujmująca wartości pracy. Tu zaliczam w pierwszej linji te wypadki, w których autor wysuwa nieco przedwczesne wnioski mimo braku zupełnie przekonywających argumentów na poparcie swoich przypuszczeń:

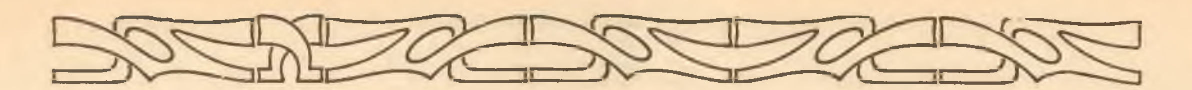
Czyistotnie można z wszelką stanowczością uważać tańce z tabulatury Jana z Lublina: f. 216 b, 217 b, 218 b, 219 b, 220 a, b, 221 a, b., za utwory monogramisty N. C., chociaż „Sequuntur Coreae N. C." 1541 (f. 213 b), odnosi się do pięciu następujących tańców, zaś wymienione wyżej nie są zaopatrzone monogramem tego kompozytora? Sądzę, że wątpliwość tę rozprószyćby zdołało tylko nadzwyczaj ściśle zbadanie i porównanie wszystkich ówczesnych wydawnictw utworów tanecznych. Spis kompozycji włoskich z tabulatury nie jest kompletny; brak bowiem utworów: Assi sparsi 1540, Dulce memorie i Trans montana, prawdopodobnie włoskich, o ile się to da rozstrzygnąć na podstawie samego tytułu (uzupełniam je według katalogu D-ra Chybińskiego w „Kwartalniku muzycznym" I).

Nie można bez zastrzeżeń zgodzić się na komentarz autora do słów „praenobili arte italiana" które autor rozumie jako wirtuozowski sposób ozdobnego śpiewania. Nie da się zaprzeczyć, że koloratura śpiewu we Włoszech była w owym czasie wysoko rozwinięta, lecz nadawanie owym słowom, użytym przez Annę Jagiellonkę w liście do Zajączka z Pabianic, tak odległego znaczenia w stosunku do muzyki kościelnej w XVI w. jest bardzo problematyczne; sądząc z późniejszego repertuaru rorantystów, przypuścić raczej należy, że słowa dostojnej księżny (którym zresztą nie można przyznawać zbyt wielkiej ścisłości) oznaczać miały *śpiew wielogłosowy* w przeciwieństwie do używanego przedtem wyłącznie śpiewu gregorjańskiego.

Wiadomości podane o pieśniach Wacława z Szamotuł sprostować należy w ten sposób, że 4 głosowe pieśni „Ach mój niebieski Panie" i „Już się zmierzcha" ukazały się osobno w druku u Łazarza Andrysowica, zaś w kancjonale Seklucyana z r. 1559, umieszczony był tylko *tenor* obydwuch piosnek (przedrukowany później w innych kancjonałach). Nadto spis kompozycji Szamotulskiego można uzupełnić łacińską pieśnią, znajdującą się u Seklucyana, opatrzoną monogramem W. S. „Gratiarum actio post mensam" (tenor).



W pieśni Szamotulskiego „Kryste dniu naszej światłości" przyznaje autor „przewodnią rolę tenorowi" i uważa jej strukturę za homofoniczną; tymczasem mamy tu do czynienia z typowo niderlandzkiem objawem, albowiem kombinuje dwie samoistne me-



lodje: tenorową własnej inwencji i sopranową, zawierającą w sobie używany powszechnie w XVI wieku hymn nieszporny: „Christe qui lux es et dies“, którego rysunek melodyjny zmienił Szamotulski bardzo nieznacznie ze względów kontrapunktycznych.

Argumentacja autora w kwestji dyssydentyzmu Wacława nie zupełnie trafia do przekonania; niemniej i przytoczone przez autora dowody, mające stwierdzić polskie pochodzenie Jana Polaka, pozbawione są przekonywającej siły; co więcej słowa epigramu „Perge Polone“—zdaniem autora najbardziej przemawiające za polskością Jana, nie są wystarczającym argumentem, gdyż oznaczają raczej zlatynizowane nazwisko kompozytora, a nie jego narodowość; słowa zaś dedykacji: „Consulibus, totique Senatorio ordini Rpbl. Vratislaviensis“ nie wyjaśniają jego pochodzenia i nie uprawniają do wniosku, jakoby pochodził z Wrocławia, jak autor przypuszcza.

Niewiadomo mi, na jakiej podstawie zalicza autor Jakóba Lubelczyka do kompozytorów XVI w., gdyż Lubelczyk znany jest tylko jako poeta-tłumacz psalmów i pieśni, podobnie jak Rey, Trzycieski, Jan Zaremba, Jakób Silius i in. Bezprzedmiotowym nazwać należy zarzut autora, jakoby w ps. 14 Gomółki deklamacja była „zupełnie wykoszlawiona“; zarzut ten wypłynął z błędnej transkrypcji autora, który zamiast taktu trójkowego (wyraźnie zaznaczonego w oryginale) wprowadził takt parzysty i mylnie pojął wstępne pauzy, użyte jako „signa interna“.

Z podobnem przeoczeniem spotkać się można w pieśni „O szczęśliwej potrzebie pod Byczyną“ (Joach. Bielskiego), którą autor, kierując się prozodją słów poetyckich, notuje w takcie trójkowym, podczas gdy oryginał ma temp. impf. dimin.; przemawia za tem brak znaku mensury, gdyż nadzwyczaj często opuszczano ten znak w pieśniach o takcie parzystym. Zdania Szan. autora, jakoby motet Borimiusa był „kompozycją nikłą“ pod względem harmonicznym, nie podzielam; przytoczony właśnie przez autora fragment jest bardzo interesujący, harmonicznie bogaty, śmiały w użyciu dysonansów (przejścia na mocnej części taktu!) Nie można nakoniec pominąć milczeniem pewnej nieścisłości w użyciu pojęć, obcych muzyce XVI wieku: autor mówi o „regułach harmonji“ (str. 7) o „harmonizowaniu“ melodji u Szamotulskiego (str. 69), o „harmonizacji“ psalmów u Gomółki (str. 112). Mimo starannej na ogół korekty spotyka się w przykładach muzycznych kilka omyłek drukarskich.

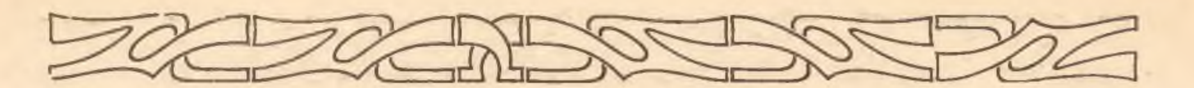
ADAM WYLEŻYNSKI.

Karol Lipiński.

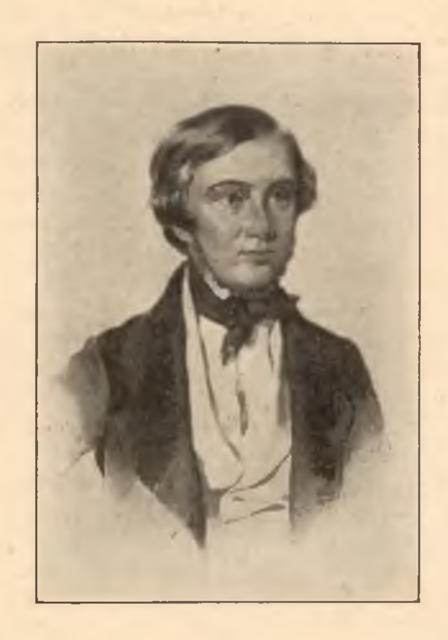
(1790—1861).

D. 16 grudnia r. b. upływa 50 lat od śmierci wielkiego artysty, którego imię swojego czasu otoczone było nimbem światowej sławy. Koleje życia jego, a zwłaszcza drogi, któremi Karol Lipiński dotarł do szczytowego poziomu swojej sztuki, są w pewnej mierze niezwykłe. Oto, będąc w latach dziecięcych uczonym przez ojca swego, miernego i teoretycznie mało wykształconego muzyka, w 7-ym roku życia stanął w kunszcie gry skrzypcowej na poziomie wyższym od swego nauczyciela, że zaś okoliczności domowe uniemożliwiły powierzenie dalszej nauki niezwykłego dziecka któremuś z mistrzów ówczesnych, przeto od tej chwili został Lipiński w zawodzie muzycznym sam sobie zostawiony. Należałoby oczekiwać, że talent jego wrodzony, niekierowany nadal ręką doświadczonego i rozumnego dozoru, tak niezbędnego w dziedzinie studjów muzycznych, łatwo mógłby podążyć drogą łatwych trjumfów, zyskownego powodzenia, z zupełnem pominięciem właściwych celów sztuki.

Tem dodatniej zatem oświetla aspiracje Karola Lipińskiego nawet w wieku dziecięcym fakt, że kiedy ojciec jego kategorycznie wyraził życzenie udania się z dzie-



więcioletnim „cudownym dzieckiem“ w objazd miast zagranicznych i krajowych dla dawania koncertów, młody wirtuoz usilnem błaganiem i łzami, zaledwie zdołał odwieść ojca od tego zamiaru, tę niechęć zaś do publicznych występów zachował aż do czasu zupełnego wydoskonalenia się w swej sztuce. Oddając się samodzielnym studjom gry skrzypcowej, uprawiał również grę na wiolonczeli, co w znacznym stopniu wpłynęło na zalety jego interpretacji, jako skrzypka.

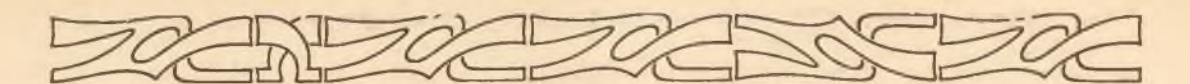


Karol Lipiński
w wieku młodzieńczym.



Karol Lipiński
w wieku podeszłym.

W r. 1810 objął Lipiński stanowisko dyrektora orkiestry w teatrze lwowskim, w cztery lata jednak później udał się w zacisze domowe, w dalszym ciągu spędzając czas na studjach już i teoretycznych. W r. 1817 odbył swoją pierwszą podróż po Włoszech (Werona, Tryest, Wenecja), przedsięwziętą głównie w celu usłyszenia Paganiniego. Spotkanie dwuch genjalnych artystów nastąpiło w Medjolanie, gdzie też obaj zaprzyjaźnili się ze sobą i pewien czas dawali koncerty wspólnie (concerto doppio). Nie było to z ujmą dla żadnego z nich, gdyż — jak pisze współczesny kronikarz — „każdy grał w swym sposobie i każdy równe oklaski i pochwały odbierał“. Przyjaźń ta trwała jednak niedługo. Karol Lipiński, po powrocie z Włoch, odbywał dalsze wycieczki artystyczne: w r. 1821 do Krakowa, Poznania, Lipska, Berlina i Wrocławia; w r. 1823 Poznania, do Węgier, Rosji, w r. 1828 i 29 do Warszawy. Tutaj zdarzyło się, że właśnie w tym czasie i Paganini przybył do Warszawy i za namową wrogów Lipińskiego starał się go odwieść od zamiaru koncertowania w Warszawie, zowiąc się „Achillesem skrzypków, niezwyciężonym i nie mogącym być ranionym“—na co Lipiński odpowiedział zapowiedzią koncertu, po którym zdobył opinję, że „Lipiński niema sobie równego“. Że niebyła to opinja stronna, podyktowana jedynie przez chęć wywyższenia rodaka ponad cudzoziemca, przekonamy się niebawem. Aż do roku 1834 Lipiński przebywał we Lwowie, poświęcając czas ćwiczeniu się i komponwoaniu, będąc coraz bardziej wymagającym sędzią swego talentu i doprowadzając mistrzostwo wykonawcze do niezwykłego poziomu. W latach 1834 i 35 koncertuje w Niemczech, Francji i Anglji, wszędzie uważany za najpierwszego z pierwszych, odznaczony przez osoby panujące zaszczytami i powołany, nakoniec, w r. 1839 na „pierwszego koncercistę“ słynnej drezdeńskiej orkiestry króla



saskiego. Ostatnie lata życia spędził w swoim majątku w Urlowie (w Galicji) i tamże został pochowany w grobach rodzinnych *).



Pomnik Karola Lipińskiego
na cmentarzu w Urlowie.



Małżonka Karola Lipińskiego
Regina z Garbaczyńskich Lipińska.

Nie będzie od rzeczy przypomnieć, że syn Karola Lipińskiego, Gustaw, przekazał testamentem dochody z Urlowa oraz kapitał na 3 stypendja dla skrzypków, im. Karola i Reginy Lipińskich. Zapisem tym rozporządza Galicyjski Wydział Krajowy, który zgodnie z wolą testatora, winien kształcić 3 stypendystów w konserwatorjach: we Lwowie, Wiedniu i Neapolu, stawiając im za warunek (również w myśl testatora)



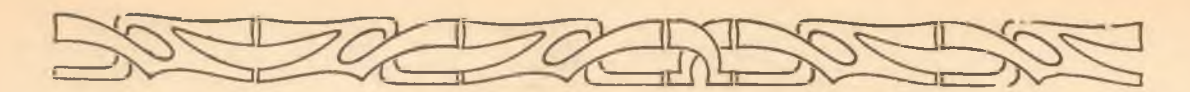
Córki Karolostwa Lipińskich
Od lewej do prawej strony:

1) **Bronisława z Lipińskich Chrzanowska,** matka b. posła do parlamentu niemieckiego.
2) **Z Lipińskich Sklepińska.**
3) **Natalja z Lipińskich**
   1° voto **Konstantowa Parczewska.**
   2° voto **Henrykowa Glinka Jaszczewska.**

wykonanie na egzaminie jednego z utworów Karola Lipińskiego. O ile nam wiadomo, Wydział Krajowy nie spełnia ściśle woli testatora, gdyż żaden ze stypendystów nie ukończył Konserwatorjum w Neapolu, natomiast korzystają też ze stypendjów tych skrzypkowie, kształcący się w konserwatorjach berlińskich **).

*) Potomkowie Karola Lipińskiego po mieczu — mieszkają w Galicji; w Królestwie Polskiem i na Litwie zaś przebywają potomkowie jego po kądzieli, między innymi wnuczka, p. Róża z Parczewskich Bukowska, oraz prawnuk, p. Konstanty Bukowski, którego uprzejmości zawdzięczam wiele ciekawych informacji, tyczących się osoby wielkiego skrzypka.

**) Informacja jednego z dyrektorów Konserwatorjum w Neapolu, cavaliere Rocco Pagliara.



Po Karolu Lipińskim został pyszny okaz Stradivariusa, nabyty przez rumuna, księcia Ghika *).

*

* *

Powyższe dane faktyczne z życia Karola Lipińskiego uwidoczniają, że jego artystyczna działalność spotykała się we wszystkich najpoważniejszych środowiskach świata cywilizowanego z uznaniem bezwzględnem, bardziej cennem jeszcze przez szczęśliwą rywalizację z potężnym przeciwnikiem. Nie uważam za potrzebne robienie porównań dla wydawania wyroku o kategorycznie większej wartości jednego z rywali nad drugim—to zdanie sprawozdawcy z r. 1836, że „każdy z nich grał w swym sposobie“ musi mieć wiele słuszności. To co wiemy o grze Paganiniego, każe nam wyobrazić sobie jego genjusz odtwórczy, jako erupcję żywiołowości, nieokiełznany rozmach namiętności, sugestjonujący właśnie swoją improwizatorską fantastycznością i demonizmem. Walory wewnętrzne genjuszu Lipińskiego —poza wspólną obu olbrzymią techniką—były inne.

Posłuchajmy, co mówi Lipsk, najmuzykalniejsze bezwątpienia w owe czasy miasto Niemiec przez usta Finka w „Allgemeine musikalische Zeitung (№ 26 z r. 1835):

„Jako wirtuoz, stoi Lipiński w samej istocie sobie tylko właściwym sposobem tak wysoko, że gdybyśmy go *najpierwszym artystą naszych czasów* nazwali, jeszczebyśmy przez to nic nie powiedzieli“. „Lipiński jest wszechwładnym panem przedziwnego instrumentu, który tak niewolniczo jest mu posłuszny, że mu każdy rozkaz, każde skinienie, a nawet kaprys i swawolę w ton zamienia. Pod jego ręką utracają wszelkie, największe nawet trudności, zwykłą ostrość swoją, stają się tak miękkiemi, giętkiemi, powolnemi, że będąc piewien siebie, może niemi podług swego upodobania i bez żadnego igrać niebezpieczeństwa. Prócz tego, ma Lipiński to do siebie, że wszystkie i *nieprzeliczone przemiany* Proteusza muzyki, prędko poznać i pochwycić umie, i że mu ten bóg wieszczy zawsze najgłębsze tajniki uczucia objawia.

W jego grze wszystko jest *tonem*, w każdym tonie *dusza piękna*, zdrowa wyrazista, *głębokiego uczucia*. Pociąg smyczka jego jest *śmiały*, *długi*, *szeroki*, *potężny*, a razem tak łagodny i tak mile kwilący, iż zdaje się jakby to był mdlejący podźwięk, zdała na skrzydełku wietrzyka niesiony. W jakibądź sposób po strunach pomknie zawsze z nich w najrozliczniejszym rodzaju leją się tony *pełne*, *okrągłe*, *jędrne*, *sprężyste*; zawsze, chociażby w najprzedziwniejszych odcieniach cudownej harmonji kolory, któremi tak potężnie władnie, że to, co się już najmocniejszem i najpieściwszem być zdawało, jeszcze bardziej wzmocnić i upieścić umie, a to w tak błogi, a razem tak niespodziany sposób, że *z zachwycenia i zadziwu przyjść do siebie trudno*. Lipiński jest *wszechwładnym panem wszelkiego przypadku;* nic mu się takiego zdarzyć nie może, czegoby zaraz lotem błyskawicy w *pożytek całości przenieść nie umiał*. Jeżeli czasem tonowa potęga, wedle silnej przyrody swojej, grzmiącym popędem dziko się potoczy, i tylko o jedną komnę granice piękności przewichrzy, już w tejże chwili w karb prawidłowości z większym jeszcze wdziękiem wraca i przewichnięciem swojem nowy roznieca urok. Lipiński jednoczy najwyższy szczyt umnictwa z rzeczywistą prawdą. Jest to prawdziwy śpiew z duchowej siły i ukończonej brawury zarodny, zawsze do serca przemawiający, nieprzesłodzony, ani przetężony, *pełnoważny w sobie*, dziką nawet namiętność w promienistym roztopie *uszlachetniający;* co wszystko przy największem urozmaiceniu, przez wrodzoną siłę w najzgodniejszą harmonję ujęte, najpiękniejszą całość stanowi. Większego wirtuoza w *tak wysokim stylu* nie znamy jeszcze“.

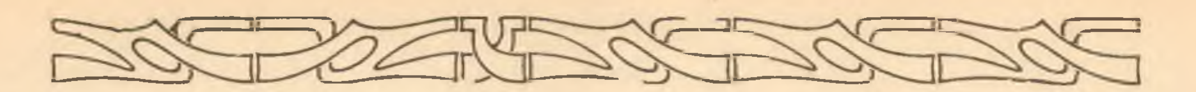
Pominąwszy elokwentną kwiecistość stylu tej recenzji Finka, znajdziemy w niej szczegółową i jędrną charakterystykę talentu odtwórczego Lipińskiego i dowód godnego służenia dostojnej sztuce.

Podkreślam orzeczenia Finka, stwierdzające te wszystkie właściwości gry Lipińskiego, które go każą uważać już nie za skrzypka-wirtuoza budzącego podziw, lecz za głębokiego, wysoko ukształconego artystę, panującego nad duszami przez szlachetność uczuciowej, ale pełnej harmonijnego zrównoważenia interpretacji.

O ogromnej sprawności technicznej Lipińskiego większość ówczesnych sprawozdań, które miałem sposobność poznać, wypowiada się przelotnie, jak o czemś, mającem

---

*) Portet L. roboty slynnego Wańkowicza znajduje się w pałacu Rudakowskim (g. mińska) u posla Stanisława Wańkowicza.



drugorzędne znaczenie. Najlepszy to dowód, jak w grze Lipińskiego rozwinięte było poczucie smaku i wyższości wyrazu, plastyki we frazowaniu i ekspresji ponad chęcią zdumiewania niewtajemniczonych pokonywaniem bajecznych trudności technicznych. Czasopisma: „Ost und West“ (r. 1838), petersburska „Siewiernaja Pczeła“ (r. 1839) i t. d. mówią: „On nie pokonywa trudności, gdyż one dlań nie istnieją“. „Jest on najwybitniejszym wirtuozem naszych czasów“. Co więcej, zupełnie wyraźnie przyznają mu wyższość nad Paganinim: „Po świecie rozjeżdża teraz tłum kuglarzy, który, jak towarem, kupczy staccatami, pizzicatami, flageoletami—w rodzaju Paganiniego—a inny tłum, omamiony dziwami, klaszcze i sypie pieniądze. Nie—to nie muzyka—to kuglarstwo!“ „Lipińskiemu dawno obce są trudności gry skrzypcowej: on je dawno zwyciężył i sam jest twórcą własnego rodzaju gry, która jest wyrazem uczuć, duszy i wielkich idei muzycznych.“

Z pomiędzy kompozycji Lipińskiego największą wartość posiada „Concert militaire“ na skrzypce z orkiestrą, grywany we wszystkich niemal uczelniach muzycznych. Z innych kompozycji wydane są: 2 koncerty skrzypcowe, 2 polonezy z orkiestrą, Siciliana, capricio, warjacje z ork., 3 polonezy, rondo z ork., 2 tria, rondo a la polacca z ork., warjacje na temat z Cenerentoli z ork., duet z op. „Crociato in Egitto“ i t. d. Prócz tego jest autorem zbioru 169 pieśni ludowych (z fortep.).

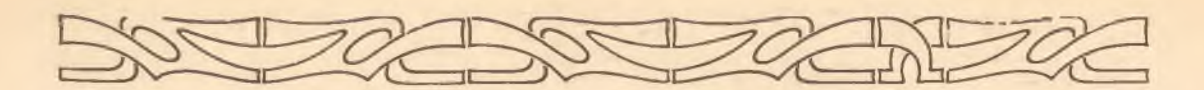
Poczesne jednak miejsce, które zajmuje Karol Lipiński w dziedzinie muzyki, ugruntowane jest wyłącznie na jego działalności odtwórczej.

Należy mu się wdzięczna pamięć potomnych za ten pierwiastek szlachetny właściwy jego głębokiej sztuce dla której godny kult tak przedziwnie zachował pomimo manowców samouctwa, i za tę dumę, którą wobec hołdującego mu niegdyś świata czujemy, że był naszym bratem.

Kilka uwag z okazji wystawienia we Lwowie „Borysa Godunowa“ M. P. Mussorgskiego.

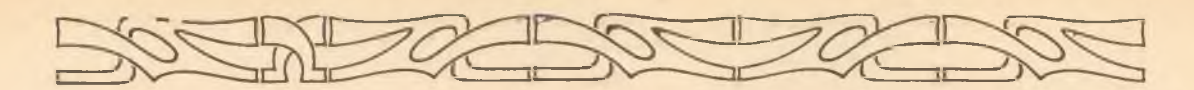
„Wśród huku burz i wycia huraganów nieustraszenie dążyć ku brzegom nieznanych krain—wiecznie iść naprzód, ku życiu, choćby nam nawet gotowało rozczarowania, ku prawdzie, choćby straszną się okazała“ — te słowa, wypowiedziane przez Mussorgskiego do jednego z przyjaciół, są nietylko zadokumentowaniem rewolucyjnego charakteru jego muzyki i hasłem walki na śmierć i życie z konserwatywnie usposobioną krytyką — są one czemś więcej jeszcze. W imię tej prawdy cierpiał, walczył i zwyciężał każdy z owych wielkich genjuszy, których dzieła są najwyższą emanacją ducha ludzkiego w dziedzinie sztuki, czy imię jego Michał Anioł, Beethoven, czy Wagner; jest ona dewizą każdego szczerze tworzącego artysty, oraz wyrazem uczuć i myśli tych wszystkich, którzy w jakikolwiek sposób, słowem, czy czynem, współdziałać pragną w wielkiem i świętem dziele postępu sztuki narodowej. *Prawda* i jeszcze raz prawda—ona jedna zbawić nas może, a choć często nie jest najwyższem dobrem, z którem identyfikuje ją naiwne pojęcie tłumu, ale przeciwnie przeraża swą okropnością, jak owego młodzieńca z Sais, który skonał, spojrzawszy w straszne jej oblicze — choć nieraz ciężkie wyrzuty i obelgi ciska nam w oczy, winniśmy dążyć do niej wszystkiemi siłami, bo w niej walka, ale w niej i zwycięstwo.

Nie tu czas i miejsce, by rozpamiętywać wraz z Ibsenem, czy ludzkość rzeczywiście ukochała prawdę całem sercem i duszą całą, tak, jak ją kochać powinna — by nawoływać ją do tego wielkiemi słowy póki czas jeszcze i zapytać z wyrzutem, dlaczego tak nie jest, dlaczego oddaliła się od niej do tego stopnia, że podwaliny wszystkich swych instytucji, stosunków, zwyczajów i obyczajów zbudowała na kłamstwie? Wszystko jedno, czy nazwiemy je fałszem, obłudą, blagą, czy nieszczerością, istoty rzeczy to nie zmienia—a wystarczy jeden rzut oka na nasze współczesne stosunki, by się przekonać, że zdanie powyższe bynajmniej oszczerstwem nie jest. Że zaś nam los przed wszystkimi innymi w kolebce już wyrył na czole piętno cierpienia, więc i pod tym względem



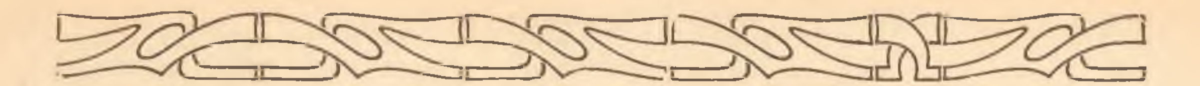
gorzej musi być u nas, niż gdzieindziej. Weźmy za przykład choćby stosunki, panujące, w naszym świecie muzycznym (bo nimi chcę się dziś zająć w szczególności); z wyjątkiem pojedyńczych jednostek, którym prawda droższą jest ponad wszelkie szczęście osobiste, kłamią tu wszyscy: kłamie kompozytor (nie mówi się tu naturalnie o *prawdziwych* artystach, ale tych jest niestety tak mało), który dla popularności zaprzedaje swe własne „ja“, hołdując nizkim instynktom i upodobaniom szerokiej publiczności, by stać się jej ulubieńcem—kłamie dyrektor teatru, z świątyni sztuki przemieniając go w zwykłe przedsiębiorstwo dla interesu—kłamie krytyk, który zamiast być pionierem sztuki, rozwijać i kształtować życie artystyczne i smak publiczności, zbywa ją konwencjonalnymi frazesami i wkłada rękawiczki, by uczynić delikatną uwagę tam, gdzie należałoby dany wypadek napiętnować skandalem. Kłamie dalej każda z poszczególnych osób tu interesowanych, kapelmistrz, reżyser, artysta wykonawca, a przedewszystkiem publiczność, jedni rzeczywiście z całą świadomością i przez złą wolę, z interesem czy potrzeby, inni zaś tylko z głupoty, dla wygody, lub przyzwyczajenia — a bardzo wielu jest takich, którzy patrząc bystrzej, widzą zło, i może potrafiliby nawet znaleść nań środki zaradcze, dzięki swej inteligencji, wykształceniu, stanowisku i szerokim stosunkom, mogliby zdziałać nie jedno dla dobra sztuki, gdyby nie brak odwagi cywilnej, który nie pozwala im jawnie wystąpić z swem zdaniem. Nie wypada przecież myśleć i mówić co innego, niż wszyscy, nie można głosić innych zasad i przekonań, jeśli się nie chce być wyśmianym i potępionym przez ogół. To jest właśnie powodem, że tak mało kto zdobędzie się u nas na to, by wyrzec słowo prawdy w obronie sztuki, tam, gdzie tego wymaga wprost jego obowiązek jako człowieka. Bez wątpienia bezpieczniej i wygodniej jest patrzeć obojętnie na wszystko, cokolwiek się dzieje i zachowywać się biernie, lub też pisać hymny pochwalne na cześć zwyczajnej miernoty artystycznej, dlatego że „nasza“, że polska, co jest zwyczajem bardzo wielu z pomiędzy piszących krytyki. Ale tą drogą nie zajdziemy daleko—zająwszy stanowisko drugorzędne, które wyznaczyło nam własne niedołęstwo i niezdolność do poważnej pracy, nie staniemy nigdy na poziomie artystycznym innych narodów i nie dojdziemy do tego, by liczono się z nami, jako z jedną z powag muzycznych odgrywających rolę pierwszorzędnych czynników w dziejach muzyki wszechświatowej. A czy nasze życie muzyczne, mam tu na myśli życie muzyczne Galicji, choć w części dorównywa temu, do którego przyzwyczaiła nas Europa? Rozumie się, że środki, które mamy do rozporządzania, nie są tak bogate i tak doskonałe, że nasze stosunki nie pozwoliłyby od razu na stworzenie tego olbrzymiego ruchu muzycznego, jaki wre w innych krajach—lata i wieki całe składają się na to; ale gdyby każda inteligentna jednostka w miarę możności zechciała popracować w tym kierunku i nie żałować swych zdolności, a nawet ofiar dla celów tak doniosłych, jakże inaczej wyglądałoby nasze życie muzyczne już za jakich 10 lub 20 lat! Gdybyśmy, zmieniwszy z gruntu metodę, porzucili ów bierny bezkrytycyzm, który przez tak długi przeciąg czasu okazał się zupełnie bezowocnym—gdybyśmy w owym wieku powszechnych badań i eksperymentów, zechcieli się też choć w części przejąć duchem czasu, kładąc rzecz każdą pod szkiełko bezlitośnej krytyki i analizy, by módz ją ujrzeć w świetle prawdy! Nie zadowolić się małem, ale starać się każdy przejaw naszego życia artystycznego dociągnąć do najwyższego djapazonu—ukształtować je na wzór tego ideału, który się nosi w duszy i w czyn go wcielić — zrobić zeń coś, nie na miarę krawca, lecz Fidyasza, a wszystko to nie na podstawie niewolniczego naśladownictwa Zachodu, ale naszych rodzimych, indywidualnych pierwiastków.

Te i wiele innych refleksji, których dla braku miejsca przytoczyć tu nie mogę, nasunął mi na myśl wieczór, inaugurujący nowy sezon operowy na scenie lwowskiej (12.X) Wystawiono tu po raz pierwszy „Borysa Godunowa“ M. P. Mussorgskiego (tekst według Puszkina i Karamzina) „z Adamem Didurem w partji tytułowej“, jak głosiły afisze i komunikaty teatralne. Że wieczór ten szczęśliwy być nie mógł, to z góry można było przewidzieć, warunki niepowodzenia leżały już w samej naturze „Borysa Godunowa“. Dzieło to, o znaczeniu przedewszystkiem *historycznem*, jako takie i tylko jako takie, ma bezsprzecznie swoje miejsce w dziejach muzyki świata, a miejsce pierwszorzędne w dziejach muzyki rosyjskiej. Mussorgski (1838—1881 r.), jak powszechnie wiadomo, należał do „piątki nowatorów“, którzy, stanąwszy na gruncie zapoczątkowanego przez Glinkę kierunku narodowego, torowali drogę nowoczesnej muzyce rosyjskiej wraz z wszystkiemi jej właściwościami. Wielkie imiona Europy zachodniej: Schumanna, Liszta, Berlioza i Wagnera nie pozostały bez wpływu na kompozytorów szkoły noworosyjskiej—ale, przyswajając sobie całe bogactwo wydoskonalonych przez nich środków technicznych,



oraz uznając Ryszarda Wagnera za genialnego twórcę nowoczesnej orkiestry, nie przyjęli zasadniczo żadnej z jego teoryi, by z całą świadomością zaznaczyć narodowy i indywidualny charakter swej muzyki. Mussorgski był właśnie tym, który z pomiędzy wszystkich nowatorów najwyraźniej i najśmielej wypowiadał swe tendencje postępowe, postanowiwszy nie uznawać nad sobą żadnych praw, prócz jednego: prawa najzupełniejszej swobody pod każdym względem. W „Borysie Godunowie“ właśnie zadał starym, tradycjonalnym formom cios ostatni, nie zważając na ataki krytyki, wypowiedział się tu z największą bezwzględnością, w imię tej prawdy, o którą walczył całe życie. Ze względu więc na tak poważne intencje artystyczne należy się kompozytorowi żywe uznanie—ale nie te wartości decydują o powodzeniu „Borysa Godunowa“ na scenie lwowskiej. W repertuarze naszym, tak mało urozmaiconym i ubogim w nowości, ściśle biorąc, niema dlań wogóle miejsca; nie mogąc wystawiać wszystkiego, co z jakiegokolwiek względu warte jest słyszenia, teatr w naszych warunkach powinien postawić sobie za zasadę dawać albo rzeczy nowe, noszące na sobie piętno czy jakiegoś nowego kierunku, czy wybitnego talentu, ale tylko te, które ostawszy się przed sądem dziesiątek i setek lat, dowiodły, że posiadają wieczną wartość żywotną, jako arcydzieła literatury muzycznej świata całego. Ale „Borys Godunow“ nie dorósł do tych wyżyn; aby go ocenić sprawiedliwie trzebaby, jak to już poprzednio zaznaczyłem, patrzeć nań ze stanowiska czysto historycznego (inaczej rzecz biorąc, trudno przecież mówić na serjo o „rewolucyjnym“ charakterze jego muzyki w epoce Straussa, Mahlera i Debussy'ego!), a że dla nieznających **bliżej** muzyki rosyjskiej w stopniowym jej rozwoju i poszczególnych fazach, trudno o taki punkt widzenia, musiało więc dzieło Mussorgskiego zrobić wrażenie czegoś zupełnie zbędnego w naszym repertuarze i jako takie... znudzić po prostu. Operze Mussorgskiego, mimo pewnego charakterystycznego nastroju, trafnie oddającego siłę i grozę pierwotnej Rosji, mimo niektórych uderzająco pięknych, ustępów melodyjnych i harmonicznych *brak całości* i to jest jego najgłówniejszą wadą. Czasem tylko zmartwychwstaje ponura postać cara chwilowo przywołana do życia artyzmem jednego z największych rosyjskich śpiewaków, Szalapina, dziwić się więc nie można, że i naszego genialnego Didura znęcić musiała partja (nawiasem mówiąc pięknie opracowana), dająca świetne pole do popisu wszystkim jego zdolnościom jako śpiewaka i jako aktora.

Ale o ile nie mamy dlań dość słów uznania, nie wiedząc, co bardziej podziwiać: czy głos przepiękny, czy bajeczną umiejętność śpiewania, czy olbrzymią inteligencję, przebijającą się w każdym szczególe gry, w masce, pozie, kostjumie obmyślonym stylowo, składających się na całość prawdziwie artystyczną—o tyle nie można przyjść do porządku nad resztą personelu operowego, tworzącego zespół artystyczny (!). Przykro mi, że jestem zmuszony wyrzec pod jego adresem słowa tak ostrej krytyki i mam nadzieję, że każdy czytający moje Credo etyczne i artystyczne, pozna, że zająwszy stanowisko zupełnie *bezpartyjne*, nie chcę się tu powodować żadnymi względami małostkowymi prywatnej natury i zrozumie poważne i szczere intencje tego artykułu, prawdę jedynie i dobro sztuki za cel mającego. Nie wdając się więc w żadne kompromisy, ani z dyrekcją teatru, ani z żadną z osób współdziałających, przyznać muszę, że poziom artystyczny całości był *bardzo nizki*. Ma opera lwowska bardziej i mniej szczęśliwe chwile do zanotowania na kartach swej historii, ale tak złego przedstawienia nie miała już dawno. Jedynem uczuciem, opanowującem słuchacza od pierwszej do ostatniej chwili, jest wstyd—wstyd przed samym sobą, przed naszym wielkim gościem na scenie, którego podziwiać należy, że chce występować w podobnym zespole śpiewaków—wstyd wreszcie przed publicznością, z pośród której znajdujący się na naszych przedstawieniach goście z prowincji zapewniali, że mają u siebie operę o wiele lepszą (autentyczne!). Prócz partji tytułowej, wszystkie inne traktowane raczej epizodycznie i wymagające indywidualnej pracy artystów, którzy potrafiliby z nich dopiero coś zrobić (jak słusznie zauważył jeden z naszych krytyków), obsadzone są przez debjutantów, stawiających pierwsze kroki na scenie - i gdyby choć zdolnych i muzykalnych przynajmniej! Niestety utarty frazes krytyki, jakoby „rokowali“ w przyszłości piękne nadzieje artystyczne, ani do połowy z nich zastosować się nie da; jednym brak zupełnie najważniejszego na scenę warunku t. j. głosu, innym najprymitywniejszych wiadomości z zakresu teorji muzyki i umiejętności śpiewania, dla innych wreszcie scena jest terra incognita, wskutek czego psuje każdą szczęśliwszą chwilę. Niezawodnie, należy to poczytać dyrekcji do pewnego stopnia za zasługę, że kształci młode siły, dając im sposobność częstego śpiewania i obeznania się ze sceną—ale z drugiej znów strony, teatr, i to jedyny, jaki mamy we Lwowie,



nie jest przecie szkołą operową, byśmy tu słuchać mieli wyłącznie tylko samych debjutantów; w nią zaś zmienia się powoli scena nasza, pozwalając wszystkim zdolniejszym, któ zy postąpili już choć trochę czy w grze, czy w umiejętności śpiewania przenosić się za granicę, a przyjmując na ich miejsce znów nowe i coraz gorsze siły. Wina nie leży tu po stronie tych młodych artystów i artystek, którzy nieraz z pewnością woleliby zostać na polskiej scenie—ale cóż, kiedy warunki, które proponuje im dyrekcja, są wprost śmieszne, i trudno się dziwić, że wolą nieraz osiedlić się w najmniejszem mieście niemieckiem, gdzie łatwiej mogą znaleść środki do życia, a przytem, przyznać trzeba, i... bardziej europejskie stosunki.

Tak samo ma się rzecz i z kapelmistrzem—sile młodej i niedoświadczonej, lubo utalentowanej i muzykalnej. Wystawić trudną, bo będącą raczej szeregiem pojedyńczych, nie połączonych z sobą scen operę, mogłaby tylko z należytym rezultatem osoba, będąca w możności iskrą talentu, własną intuicją tchnąć ducha całości! Co więcej brak wszelkiej karności i zgrania w orkiestrze był nowym dowodem niedostatecznej ilości prób, na co już niejednokrotnie uskarżali się nasi kapelmistrze. Dyrekcja, przyzwaczajona do systemu oszczędnościowego, forsuje wszelkiemi siłami prawo ekonomji siły i pracy, tylko, że rezultat, do którego zdąża tą drogą nie jest niestety artystycznej, ale materjalnej czysto natury; ten pierwszy spaść musi oczywiście do zera przy podobnym systemie gospodarki.

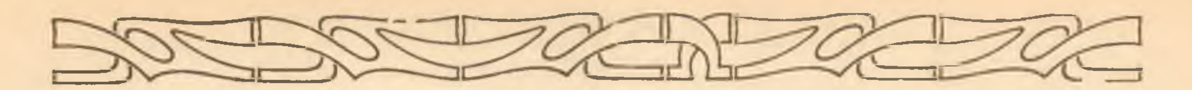
O reżyserji dałoby się też niejedno powiedzieć, że jednak środki, które ma do rozporządzenia i warunki, wśród których musi pracować, są wprost rozpaczliwe, nie można więc jej wyłącznie robić zarzutu za to, że i ta strona przedstawienia nie stała na poziomie wyższym od jego całości.

Kto wie jednak, czy nie największą winę ponosi w tem wszystkiem publiczność lwowska, ten bierny tłum, który nic nie wiedząc i nie pytając o nic, pozwoli sobie bezkarnie narzucić każde zdanie i każdą opinję bez słowa krytyki—który, nie troszcząc się o to, jaka jest wartość artystyczna opery, daje się brać na lep każdego sławnego nazwiska i to mu wystarcza. Didur był bajeczny—o resztę mniejsza, bo i tak przecież tylko dla niego się idzie, zdanie to na pierwszem przedstawieniu słyszało się bardzo często w odpowiedzi na utyskiwania tych nielicznych, którzy chcieli usłyszeć choć trochę prawdziwej muzyki, a dowodzi ono najlepiej, jakich wrażeń szuka w teatrze przeciętna publika i jakie ma wymagania. Teatr wychowuje publiczność, to prawda—ale z drugiej znów strony, ona go sama stwarza, dając w nim wyraz swym potrzebom, upodobaniom i dążeniom artystycznym i do nich się stosując. Pozwalając sobie na podobne koncesje ze strony dyrekcji teatru, daje już tem samem świadectwo o nizkim swym poziomie intelektualnym i kulturalnym; gdyby wiedziała czego chce i dokąd dąży, wówczas potrafiłaby z pewnością stworzyć sobie zupełnie inne stosunki na każdem polu życia duchowego—wówczas miałaby inne szkoły, innych artystów, innych dyrektorów i kierowników artystycznych, inną operę! Ale do tego niestety publiczność nasza jeszcze niedorosła; „czyńcież mi, co zechcecie, lecz bądziecie mi wprzódy takimi, którzy *chcieć* mogą", mówi Nietzsche, a czy my już możemy i umiemy chcieć? Zdaje mi się, że jeszcze nie—a potrafimy nie prędzej, aż każdy z nas postawi sobie za święte zadanie przeprowadzenie gruntownej reformy swego wewnętrznego, duchowego „ja" w myśl zasad postawionych, jako motto, na wstępie tego artykułu.

Spektator.

Z ruchu muzycznego w Moskwie.

W ubiegłym miesiącu ruch muzyczny rozwinął się tu w całej pełni. Najpierw zaznaczę, że Moskwa obecnie posiada trzy teatry operowe (Wielki, Zimina i Ludowy) i wszystkie cieszą się dużą frekwencją publiczności. Pod względem wartości personelu operowego Wielka Opera stoi najwyżej. Zespół z artystami tej miary, jak Sobinow, Bakłanow, Nieżdanowa, Gukowa—tworzy wyjątkową ucztę duchową dla wielbicieli sztuki operowej. W bieżącym sezonie dyrygient Wielkiego teatru



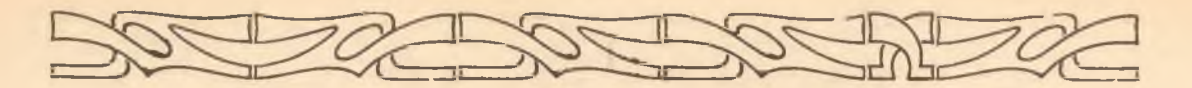
p. Emil Kuper, zamierza wystawić cały cykl „Piesrcienia Nibelungów". Zamiar godny dyrygienta, który (nota bene) rozporządza świetną i dobrze zgraną orkiestrą.

Oprócz codziennych przedstawień operowych cztery instytucje muzyczne (Cesarskie Towarzystwo, Filharmonja, Kierzin, Kusewicki) urządzają w sezonie bieżącym kilkadziesiąt koncertów symfonicznych. W ciągu października i listopada każda z tych instytucji dała już po kilka koncertów abonamentowych. Najlepiej są postawione (pod każdym względem) koncerty Sergjusza Kusewickiego i Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją p. Kupery. Obie te dyrekcje zasługują na wzmiankę specjalną. Kusewicki rozpoczął sezon cyklem, złożonym z dzieł Beethovena (wszystkie dziewięć symfonji) z udziałem solistów: Auera (koncert skrzypcowy D-dur) i prof. Goldenwejzera (koncert fortepjanowy Es-dur). Na 3-ch ostataich koncertach Kusewickiego usłyszeliśmy następujące utwory: „Tako rzecze Zarathustra" Ryszarda Straussa, „Prélude à l'après midi d'un faune" Klaudjusza Debussy'ego, „Prometeusza" Skrjabina, symfonję Głazunowa № 8 (Es-dur), oraz kilka utworów Bacha i Händla. Solistami byli: Niezdanowa, Kulp, Ałczewski (śpiew), Robert Lorta (fortepjan) i Henryk Casadesius (alt). Ostatni koncert Kusewickiego (22-go listopada) wypełniły utwory Liszta. (Każda instytucja poświęciła jeden koncert dla uczczenia 100 letniej rocznicy urodzin wielkiego muzyka). Dyrygował koncertem kapelmistrz niemiecki p. Wendel. Program zawierał: symfonję „Faust", XIII-ty Psalm na orkiestrę, chór i solo wokalne, oraz koncert fortepjanowy Es-dur w świetnem wykonaniu p. Sauera (ucznia Liszta).

Koncertami symfonicznymi Ces. Tow. Muz. dyryguje p. Emil Kupera, który z umiejętnością i doświadczeniem prowadzi tu swą działalność. Trzy koncerty abonamentowe Towarzystwa zawierały: symfonję C-dur Pawła Dukas'a (pierwszy raz wykonywana w Moskwie), „Morceaux symphoniques", „Nocturne—Interlude—Danse guerrière" Ravel'a, „Symfonję fantastyczną" Berlioza, „Wesołą uwerturę" Regera, symfonję „Dantejską" Liszta (wykonaną na koncercie jubileuszowym), oraz piękny koncert na orkiestrę Rameau (g-moll) w układzie Mottl'a. Solistami byli: Schnabel (koncert fortepjanowy Liszta A-dur), Corto (koncert fortepjanowy Schumanna) i Sibor (koncert skrzypcowy Saint-Saensa). Koncerty „historyczne" (tegoż Towarzystwa) pod batutą p. Wasilenki dały nam parę nowości z muzyki tanecznej XVI i XVII w.

Poznaliśmy dawne formy taneczne: Melchjora (1573 — 1639) „Intrada", „Galliarda", „Pavana", Walentego Hausmana (ur. 1484) „Pavana", Grzegorza Muffata (1642—1704) „Passacaglia" na organy, wreszcie koncert skrzypcowy Antoniego Vivaldiego (1700—1743). Główną cechą tych utworów jest wielka prostota formy nawskroś liryczny charakter. Utwory te jednak, ze względu na wzory muzyki owej epoki, zasługują na specjalną uwagę. Wykonane były w oryginalnej instrumentacji (co stanowi zasługę p. Wasilenki). Prócz wyżej wymienionych koncertów symfonicznych mieliśmy sporą liczbę wieczorów kameralnych oraz koncertów recitali. Najwięcej mieliśmy naturalnie clavierabendów. Występowali dotychczas: Mejczyk, Drozdow, Weinberg, Borchard (francuz), prof. Igumnow, Ziloti, Sauer, Richter, Tina Lehrner i t. d.

Ponieważ to „rok Liszta", więc niektórzy z pjanistów czuli się w obowiązku grania jego (wyłącznie) utworów. Takie wieczory Liszta dali niedawno: Drozdow, Weinberg i prof. Igumnow. Ten ostatni koncert wywarł największe wrażenie i dlatego zatrzymuję się dłużej na nim. Prócz sonaty h-moll, program zawierał Balladę № 2, Funerailles, Impromptu Fis-dur (rzadko wykonywane), Berceuse, Rapsodję № 11, Etiudy, oraz Warjacje f-moll na temat Bacha. Pomimo tak dużego programu i trudności, jakie przedstawiał, prof. Igumnow wywarł swą subtelną i inteligentną interpretacją szczere uznanie. Podziwialiśmy wytrzymałość artysty w ciągu całego wieczoru. Aby dać bowiem koncert, wyłącznie z dzieł Liszta złożony, trzeba być nietylko skończonym pjanistą, ale posiadać jeszcze pewne doświadczenie fachowe, dające możność odpowiedniego dostosowania programu do sił i środków własnych. Każdy bowiem utwór Liszta (oddzielnie wzięty) wymaga zużycia pewnej ilości energji i jeżeli mało doświadczony pjanista umieści w programie cały szereg utworów jednakowo męczących (co było na koncercie Weinberga) wówczas w końcu musi nastąpić depresja duchowa i fizyczna. Tego właś-



nie nie można było zarzucić prof. Igumnowowi, który tak umiejętnie ułożył program, że do końca samego grał swobodnie i z przejęciem się wyjątkowem. Ze względu na wzorową technikę i zdolność odczuwania idei kompozytorów krytyka zalicza prof. Igumnowa do pierwszorzędnych pjanistów rosyjskich.

W najbliższej przyszłości odbędą się 2 koncerty orkiestry Kusewickiego pod dyrekcją Artura Nikischa (który, mówiąc nawiasem, lubi tu dyrygować i rok rocznie Moskwę odwiedza) oraz wieczór sonat z udziałem Jesipowej i prof. Auera. W końcu przyszłego miesiąca zawita tu nasza artystka—pani Wanda Landowska. Kończąc przegląd ruchu muzycznego, zaznaczę jeszcze, że rodak nasz, prof. Henryk Pachulski, obchodził niedawno 25 letni jubileusz pracy pedagogicznej i artystycznej.

Aleksander Wielhorski.

Muzyka na prowincji.

— WILNO. Sezon muzyczny rozpoczęło Wilno już w końcu września — w tym bowiem czasie odbył się pierwszy, programowy koncert „Lutni Wileńskiej". Ściśle mówiąc, instytucja ta już drugi rok, t. j. od czasu przeniesienia produkcji do sali własnej, nadaje pewien stały ton życiu muzycznemu Wilna. Wprawdzie goszczą w Wilnie raz po raz wszystkie niemal znakomitości świata muzycznego — są to jednak występy dorywcze, bezplanowe, urządzane przez przedsiębiorstwa koncertowe. Tak więc odbyły się koncerty: Kontorowiczówny (skrzypaczki), oraz Wialcewoj i Rachmaninowa, zapowiedziane zaś są: Hubermana, Ysay'a i innych. Przygodny ten ruch wędrownych wirtuozów, jako zależny od mniejszej lub większej obrotności różnych impres koncertowych nie ma istotnego znaczenia dla podniesienia kultury muzycznej miasta ma je właśnie „Lutnia Wileńska", instytucja sprężyście administrowana. a w pracy niemal kipiąca. Należy jednak dodać, że wpływ jej rozciąga się wyłącznie na społeczeństwo polskie—utrzymuje też kontakt ze światem muzycznym warszawskim przez sprowadzanie artystów tamtejszych, zwracając uwagę na możliwie częste wykonywanie utworów swojskich. Jakkolwiek „Lutnia Wileńska" posiada również doskonale rozwijającą się sekcję dramatyczną, pomijam jednak jej działalność, jako kwalifikującą się do organu specjalnego. Muzyczny kierownik „Lutni Wileńskiej", p. Adam Wyleżyński, wraz z dyrygientem chóru, p. Leśniewskim, projektują na sezon bieżący wystawienie „Verbum nobile" Moniuszki oraz „Widm" w całości.

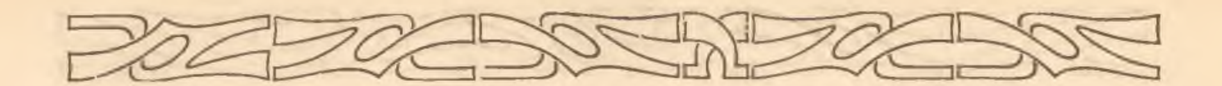
Z artystów polskich dotychczas wystąpili w „Lutni": mistrz Barcewicz, pp. Kenig (skrzypek), Nowacka (śpiew), oraz Wanda Bohuszewiczówna, świetna skrzypaczka-solistka i niezwykle muzykalna uczestniczka kwartetu smyczkowego „Lutni". Zapowiedziany jest u na grdzień wielki koncert z udziałem znakomitej pjanistki Łopuskiej Wyleżyńskiej, która dała w październiku w Klubie Szlacheckim własny recital, zdobywając niebywale entuzjastyczne krytyki prasy polskiej i rosyjskiej.

Z muzyki kameralnej, która znajduje miejsce na każdym koncercie „Lutni", wykonano dotąd: kwartety Dworzaka i Beethovena, kwintet Schumana, zapowiedziano zaś kwartet fortepjanowy Fibicha i smyczkowy Statkowskiego i Mendelssohna.

Wileńska orkiestra symfoniczna jeszcze nie rozpoczęła w tym sezonie działalności z powodu konieczności zaprowadzenia pewnych zasadniczych zmian w organizacji, chodzą jednak wieści, że cieszący się popularnością u całego miasta ten zespół niezadługo wznowi pracę pod batutą swego zeszłorocznego kierownika, p. A. Wyleżyńskiego.

sg.

ŁÓDŹ. Dn. 12 listop. b. r. odbył się w Łodzi w wielkiej sali koncert młodej skrzypaczki p. Kazimiery Jaworowskiej ze współudziałem prof. Melcera. Artystów przyjmowano owacyjnie. Do skrzypiec akompanjował p. F. Starczewski.



KRONIKA.

WARSZAWA.

= LUTNIA WARSZAWSKA obchodziła w początku grudnia jubileusz 25-letniego istnienia. Obszerniej o tej instytucji napiszemy w numerze następnym.

= NOWA UCZELNIA MUZYCZNA. Znany muzyk i kompozytor prof. Lucjan Marczewski otrzymał koncesję na założenie w Warszawie „Liceum muzycznego“. Nowa szkoła obejmować będzie wszystkie klasy specjalne i ogólne, przy licznym udziale personelu nauczycielskiego.

= KONCERT KOMPOZYTORSKI LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO. W końcu grudnia r. b. wybitny przedstawiciel „Młodej Polski w muzyce“, Ludomir Różycki, daje w sali Filharmonji Warszawskiej koncert kompozytorski, który wypełnią dzieła symfoniczne i instrumentalne, dotychczas w Warszawie niewykonywane. Między innemi poznamy poemat symfoniczny „Monna Liza“ i „Prolog symfoniczny“.

Z CAŁEGO ŚWIATA.

= LWÓW. Jedną z poważniejszych produkcji dotychczasowego sezonu lwowskiego było trio Birkigta. Zespół złożony z polaka prof. Poźniaka (pjanisty), wiolonczelisty prof. Kindlera i skrzypka prof. Birkigta wykonał tria Czajkowskiego, Schuberta i Fitelberga. Oprócz niepospolitych warunków odtwórczych t. j. muzykalności i temperamentu tria te posiada najważniejszy warunek w muzyce kameralnej mianowicie wzajemne odczuwanie się i subtelność w grze, która każe zapominać o jednostkach, wysuwając całość na plan pierwszy. Wybredna publiczność lwowska entuzjastycznie przyjmowała świetny ten zespół.

= Prof. LALEWICZ w tegorocznem turnee zagranicznem wykonywa dzieła Brzezińskiego, Szymanowskiego i Balladynę Różyckiego.

= NOKTURNY NA WIOLONCZELĘ Ludomira Różyckiego w układzie Des. Danczowskiego wydała firma Albertha Stahla w Berlinie.

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 15 grudnia 1911 r.

Nadzwyczajny Koncert Symfoniczny

z udziałem **EUGENJUSZA YSAYE'A (skrzypce).**

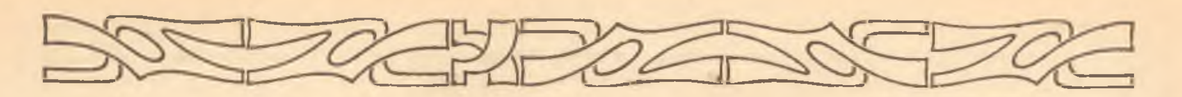
W. A. Mozart. *Uwertura do opery „Flet Zaczarowany“.*

Jeden z najbardziej klasycznych utworów Mozarta—a wogóle jedna z najdoskonalszych kompozycji wszechświatowej literatury muzycznej tak pod względem natchnienia jak doskonałości formy; początek Allegra słynnym jest z wspaniale przeprowadzonej fugi.

„Flet zaczarowany“ napisany w r. 1791 był jedną z ostatnich prac Mozarta — a wystawiony w Wiedniu po raz pierwszy z wielkiem powodzeniem na dwa miesiące przed śmiercią Mozarta.

Jan Marja Leclair. Koncert skrzypcowy z tow. orkiestry smyczkowej i organu op. 6, d-moll.

Leclair (ur. 1697, zamordowany 1764) uważany jest za wybitniejszego kompozytora utworów skrzypcowych. Pierwotnie próbował szczęścia... w balecie, był nawet balet-



mistrzem w Turynie, pod koniec 30 roku życia rozpoczął był naukę gry na skrzypcach i przez czas pewien należał do składu orkiestry Wielkiej Opery w Paryżu. Oddawszy się następnie pracy pedagogicznej i kompozytorskiej, zasłynął zwłaszcza na tem ostatniem polu. Jego dorobek twórczy przedstawia się dość poważnie: 48 sonat skrzypcowych, duety na dwoje skrzypiec, tria (6) na dwoje skrzypiec i basso continuo, takież tria w łatwiejszym stylu, 12 koncertów skrzypcowych z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej (skrzypce, wiolonczele i kontrabasy) i basso continuo, opera, uwertury, sonaty. Niektóre kompozycje Leclaira, zwłaszcza sonaty, włączone zostały do repertuaru nauczycielskiego. Styl kompozycji Leclaira zbliżony jest do stylu Corelliego (1653 — 1713), sam zaś twórca uważany jest za typowego przedstawiciela klasycznej muzyki skrzypcowej i doskonałego wirtuoza początku 18 stulecia.

Edward Elgar (ur. 1857). Koncert skrzypcowy h moll op. 61.

Elgar wraz z Mackenziem, należy do wybitniejszych przedstawicieli współczesnej muzyki angielskiej, przytem na kontynencie bardzo często przychodzi do słowa. Zasługa to jego utworów chóralnych (oratorja, kantaty, chóry z orkiestrą) które w twórczości Elgara stanowią punkt ciężkości. Dość pokaźnie przedstawia się również dorobek kompozytorski Elgara w zakresie muzyki symfonicznej, kameralnej i instrumentalnej (w sezonie 1908/9 poznaliśmy jego najpopularniejsze i najbardziej cenione dzieło orkiestrowe: Warjacje). Cecha charakterystyczna utworów Elgara, mianowicie głębia pomysłów, doskonale ujawnia się i w koncercie skrzypcowym.

Kamil Saint Saens. Poemat symfoniczny „Faeton“ op. 37.

Do najbardziej popularnych utworów orkiestrowych Saint Saensa, obok Tańca szkieletów, Kołowrotka Omfalji i Młodości Herkulesa należy „Faeton“, podobnie jak i wszystkie wymienione dzieła należący do pierwszych utworów sędziwego kompozytora francuskiego i wspólną z tamtemi posiadający cechę: bezpretensjonalność i śmiałość w kształtowaniu myśli. Zarówno „Faeton“ jak i Taniec szkieletów, Kołowrotek Omfalji i Młodość Herkulesa nie stanowią jednak punktu ciężkości w twórczości Saint—Saensa, chociaż były one swego czasu kamieniem węgielnym jego sławy.

Poemat Saint Saensa ilustrować ma dźwiękami upadek Faetona syna boga słońca, Heljosa. Pragnąc dowieść swego boskiego pochodzenia, Faeton otrzymał od ojca pozwolenie na kierowanie wozem słonecznym, zaprzężonym w cztery płomieniami ziejące rumaki. Niewprawny kierownik zboczył z właściwej drogi i, błądząc, staczał się na rydwanie ku ziemi, stając się powodem ogólnego zniszczenia. Chcąc uchronić świat od zagłady, Zeus rzuca piorun na nieszczęsnego Faetona, i ten spada rażony z wozu słonecznego w nurty rzeki Erydanu (Padu).

Edward Lalo. (1823—1892). „Symfonja hiszpańska“ op. 21.

Lalo jeden z trzech swoich koncertów skrzypcowych, mianowicie będący na programie dzisiejszego wieczoru, zatytułował był „Symfonją hiszpańską“ (dwa pozostałe noszą zwykłą nazwę „koncertu“, z nich III z kolei znany jest jako „Concerto Russe“). Powodem do takiej nazwy utworu na instrument solowy było—według Kretzschmara—przywiązywanie dużej wagi do wartości koncertu.

W całem dziele główne tło stanowią melodje taneczne; w trzech częściach np. spotykamy charakterystyczne rytmy „Habanery“, zatem połączenia trójki z dwójką, co spostrzegamy zaraz w najpierwszym temacie, który po kilku taktach wstępu intonują skrzypce. Na pierwszym takcie tematu rozwija się dość długa melodja, z którą łączy się myśl nowa, grana z początku przez orkiestrę unissono. Pewna monotonność rytmiczna i tonacyjna (cała część, z małymi wyjątkami, obraca się ciągle w tonacji d-minor) cechuje tę część.

Następujące potem scherzando jest wesołe i figlarne, a w charakterze najzupełniej taneczne. Bardzo dowcipnie odzywawają się skrzypce solowe z melodją spokojniejszą na tle żywych rytmów orkiestry, w których szybkie trójki ważną mają rolę do spełnienia.

Najpiękniejszem bezwątpienia i najbardziej wartościowem muzycznie jest Andante, którego szeroki i pełen powagi temat odbija się nader korzystnie od wesołego nastroju całej symfonji. Natchniony ten ustęp odznacza się nader odpowiednią i zgodną z charakterem melodji instrumentacją pozbawioną tutaj jaskrawości, cechującej inne części, a zwłaszcza Finał, w którym wre i kipi życie południowe w całej pełni.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.



Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Złota 28—2, przyjmuje od 11 — 1 i od 3 — 5 z wyjątkiem niedzieli i środy.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja Mokotowska 39—15.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz I. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 42.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyk antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Feksal 14.
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łodź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołowa Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Chomęciska, Lubelsk. gub.

Namysłowski Karol, dyr. orkiestry włościańskiej.

Piotrków.

Powiadowski, lekcje gry fortepianowej i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Tomaszów lub.

Anusiewicz, lekcje gry organowej i fortepjanowej.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Libawa.

Pallulon Paulina (Wilhelmińska 17/1), lekcje gry fortepjanowej.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 17.

Heumann Stanisława, Batorego 18; lekcje śpiewu solowego.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich 11.

Stanisław Mańkowski, Mączna 2. Kurs przygotowawczy do egzaminu państwowego z muzyki (harmonja, kontrapunkt historja).

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Claudiusstrasse 10.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,

NOWOŚCI MUZYCZNE wydane nakładem Księgarni A. Piwarskiego i S-ki w Krakowie.

Utwory salonowe i koncertowe.

Friedmann Ign. op. 38 *Impresions.* — K. h.
- N. 1. Elan
- 2. C'etait autrefois
- 3. Près d'Amalfi
- 4. A la Mozourka
- 5. Nocturne

(N. 1–5) 1.—

— op. 39 *Trois marceaux* N. 1. Melodie 1.50
- „ 2. Cracovienne . . 2.—
- „ 3. Caprice . . . . 2.—

Gall Jan. *Dwa utwory*
- 1. Piosenka dziewczęcia. 1.20
- 2. Taniec 1.20

Szymanowski K. op. 3 Tèhme Varie . . . . . . 5.—
- „ „ „ 8 Sonata c moll . . . . . . 8.—

(Odznaczona pierwszą nagrodą na konkursie Chopinowskim we Lwowie 1910 roku).

Zieliński J. Mazourka N. 1. . . . . 1.20

Utwory do śpiewu. (Na jeden głos z tow. fort.)

Friedman I. op. 41 *Pięć pieśni w tonie ludowym.*
- 1. Przestroga (G. Porębski) 1.20
- 2. Próżno ty się miotasz w polu (Or-Ot) 1.60
- 3. Szumi gaj (A. Niemojewski) 1.60
- 4. Trzy łodzie (St. Wyrzykowski) . . 1.60
- 5. Zawód (K. Tetmajer) 1.60
  (Druga wersja)

Malinowski. Stef. op. 2. *Dwie pieśni.*
- 1. Umaili mi ją ślicznie (Idzikowski).
- 2. preludjum (K. Tetmajer)

(1–2) 1.80

Melcer. *Trzy pieśni.*
- N. 1. Pieśń tęsknoty (M. Konopnicka) . . 1.30
- 2. Siostry (J. Jedlicz Kapuściński) . . . 1.60
- 3. O płyń mnie ciemny lesie (K. Tetmajer) 1.80

[illegible] op. [illegible] N. 4. Hymn dziękczynny . 1.60

[illegible] St. „K[illegible] *ciemny*" *Cykl pieśni*
- N. 1. Kw[illegible] [illegible]emny (L. Staff.) 1.30
- [illegible] Pełniy [illegible] łzy me (A. Mickiewicz) . . 1.20

- 3. Czas iść (W. Rostworowski) 1.60
- 4. Przyjście (L. Staff) 1.60
- 5. Bądź ty mi dobrym (K. Zawistowska) 1.60
- 6. O maków purpurowych (K. Zawistowska 1.60
- 7. Niebądź mi dobrą (S. Szumowski) . . 1.80

Żeleński Wł. Scena i pieśń Halbana z I Aktu opery Konrad Wallenrode 1.60

Śpiewy na chóry.

Bursa S. „*Wiosenne czary*". Partytura i głosy . 1.50
- Głosy pojedyńcze po —.15

Gall I. *Sześć wesołych piosenek* (A.. Bartelsa) na Chór męski.
- Partytury i głosy . . . . 4.—
- Głosy pojedyńcze po . . . . —.50

— *Dwanaście piosenek sielskich* na Chór męski
- Partytura i głosy . . . . 5.—
- Głosy pojedyńcze po . . . . —.60

— 32 *Pieśni i piosenek polskich* na Chór męski
- Partytura i głosy 7.50
- Głosy pojedyńcze po . . . . —.90

— „*Niech uderzą pieśni wieszcze w serca, jako w dzwon*"
Kantata na chór mieszany i solo sopranowe, z towarzyszeniem fortepianu, lub orkiestry (do słów M. Konopnickiej).
- Partytura i głosy 2.50
- Głosy pojedyńcze po . . . . —.20

Utwory na skrzypce i fortepian.

Friedman I. Op. 32 Romance 2.40

Żeleński Wł. Op. 29 N. 1 Romance 2.40

Orkiestra smyczkowa.

Wroński A. Op. 159 „*Rżnij Walenty*" Mazur . . 2.50
- „ „ „ 182 „*Zuch Stach*" Mazur . . . 2.50
- „ „ „ 192 „*Z nad Wisły*" Mazur . . . 2.50
- „ „ „ 193 „*Z nad Wisły*" Krakowiak . . 2.50

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włoctawek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

Busz Wanda. Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhlandstrasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Groimanstr. 23 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,